M 7

Mus. theor
2642

63

Portefeuille.
[Karl Ludwig Jünker]

<36636861250010

<36636861250010

Bayer. Staatsbibliothek

No 36

Portefeuille

für

Musikliebhaber

Charakteristik von 20 Componisten; und Abhandlung über die Tonkunst.

Alexander ...

Leipziger Ostermesse
1792.

BIBLIOTHECA
REGIA.
MONACENSIS.

Abel.

Es war eine Zeit, und sie ist noch nicht so lange verflossen, da Abel für die musikalische Welt, den Ton angab; — da alles Abelisch war; nach und nach fieng der Mann an, wenigstens die Stärke seines Gewichts, die Grösse seines Werths zu verliehren. So gehts wenigstens mit allem, das bloß 'seiner Neuheit wegen gefällt: Empfindungen werden schlaff, wenn der berührende Gegenstand zu bekannt ist, wenn er seiner Bekanntschaft wegen, das Auffallende nun nicht mehr hat. Abeln thäte man gewiß sehr Unrecht, wenn

man dieß zum Gesichtspunkt, zur Bestimmung seines Werths machen wollte.

So lange noch bis Gellert in nova Zembla klassisch wird, bleibt Abel ein angenehmer, ein süsser Sänger, — Sänger, — dessen sanftes, gutes Herz du fast in jedem Ton finden kannst; — der uns durch eine geheime Sympathie, die er, in jedes seiner Produkte zu legen weiß, an sich zieht. Und ist denn diese befriedigende Wallung, dieses Entgegenstreben der Seele, das allemal mit Wohlgefallen verbunden ist, nicht Summe genug, um für die Berechnung des Mannes, Maasstab daraus zu ziehen? — Daraus ziehen zu können? In meinen Augen macht es Britanniens Königinn sehr viel Ehre, daß Sie Ihres Gambisten Werth zu bestimmen wußte; noch — zu bestimmen weiß.

Im Ganzen ist das, durchs Abelsche Produkt erregte Gefühl, wie's Gefühl des heitern Tags, und Lenzen Gefühl, das, einer

ofnen, freyen Seele; — angenehm, — selten bis zur Leidenschaft verstärket, — oder wenigstens in die Region der angenehmen Leidenschaften, eingeschränkt, die ein für allemal bey allen möglichen Abänderungen ihrer Namen, mit ihrer Kraft, Stärke, und Licht, aus der reinen, unverfälschten Quelle, einfachen Vergnügens ihren Ursprung ziehen. — Selbst Abels ursprüngliche Stimmung ist für die gegenseitige Klasse, zu einseitig.

Klasse.

Dann wohl bestehet Abels Gewebe oft, aus mancherley, dicht in einander laufenden Fäden, (melodischer Gang ist Faden) von verschiedener Farbe, (Farbe wird künftig harmonische Vereinigung der Töne, in einem bedeuten) — so eng und dicht, daß, jedem einzlen Faden nachzugehen, jeden einzlen, im Stück zu entziffern, dir den Kopf schwindlicht machen würde: aber im Ganzen alles so fühlbar zusammen gehörig, so verwebt, so compreß, Farb an Farb so kontrastirend, und doch im Ganzen so spielend; — daß

dein Urtheil sehr vortheilhaft seyn muß. So sind Abels Oboen und Violin Quatri; und überhaupt, Abels Grösse zu bestimmen, vorzüglich mit zum Maasstab zu wählen.

Oft hats Abelsche Produkt, das Gepräge engländischer Luft, und Bodens an sich, — oft fürstechend, — oft unmerklicher. Das Fräulein von Sternheim würde sagen, „ein Hauch sanfter Schwermuth hat ihn getroffen„; — ein Hauch, in dem sie was bestimmendes für den National-Charakter sucht, wenigstens für die Quintessenz des Guten, — " welcher die besten Seelen der „ brittischen Welt beherscht, und die lebhaf„ ten Farben des Charakters, wie mit einem „ feinen Duft überzieht. „ — Könnte dieses Ueberduften nicht eben sowohl von einem italiänischen Lüftchen herrühren; — würde Abel das, was er ist, nicht unter jedem Himmelsstrich geworden seyn? — Eine Mischung vom Italiäner, gehört doch in jeden guten musikalischen Charakter.

Empfindung des Herzens bestimmt die Wahl des Instruments, (gewisse bestimmte Jahre des Jünglings, und Busengefühl vorausgesetzt,) Natur des Instruments bestimmt Wahl des Stücks, Thema, Momentengang, wie's Herz: — Abels ist gut, gefühlvoll; Viola di Gamba ist jeder feinern, detaillirten, anhaltendern Empfindung angemessen; laßt uns also, uns für Abels Adagio (bis zum Lamentoso hinauf, und zum Moderato herab) erklähren; — und doch zugeben daß sein Allegro voll Drang, Fluß, Feuer, Sturm und kühlender Zephyr Natur, Schön- und Wahrheit seye. Hat Abel wenigstens nicht den guten Sinfonien-Ton eingeführt? — und wie viel giebt es noch, bis auf diese Stunde, die den seinigen an Grazie, und Pracht — (einfacher Pracht) beykommen? Liebling der Göttinn Melodie (man erlaube mir Personification,) daß du doch dein letztes Allegro, weniger nach dem brittischen National-Geschmack geformt hättest!

Vielleicht hat Abel für kein Instrument simpler gesetzt, als fürs Clavier. Damit will ich ihm kein Compliment machen. Aber von Abeln und Eichnern ein Duett gleichzeitig vortragen zu hören, — Abels **fühlende** Gamba, von eben dem gefühlvollen Eichnerischen Fagott begleitet, — mit der vollsten Stärke, und mit der nemlichen Abändrung der Kraft, und des Coloritts — zu hören? — — Ha! wer das könnte!

E. Bach.

Sein nachzuahmendes Original — ist der Italiäner selbst, — entlehnt nichts (wenigstens für die Bedürfnisse seines Herzens nichts) vom Ausländer; entweder weil er zu stolz ist, oder weils ihm nicht gegeben ist, oder weil keine Mischung vom Ausländer, sein, nach seinem Clima so eng bestimmtes Empfindungs-System, bewegen — befriedigen kann! Gut wärs indessen doch, wenn er öfters fremde Mischungen annehmen wollte, — denn wunderlich genug sind oft seine Empfindungen schattirt. Entweder kann sein Eigenthum doch immer noch hervorstechend genug seyn — oder durch diese Mischung kann ein drittes eigenes Produkt herauskommen, das mehr mit dem Stempel der Vollkommenheit geprägt wäre.

Vortreflich, meistermäßig, wird ihm der Franzmann, der vor, noch nicht gar hun-

dert Jahren allen Deutschen, Esprit absprechen durfte, und jetzt vortreflich, französischen Esprit, (es ist aber der Geist der Kleinigkeiten) mit deutscher Solidité zu verdicken weiß, — meistermäßig wird er ihm diese Mischung lehren können.

Aber der Deutsche, sagt man ist nichts als Nachahmer — (unser Nachbahr überm Rhein, und der halbdeutsche Britte sagen es,) — ist fast stets im Mittelpunkt, um den sich fremde Nationen in Kreisen drehen, und nimmt, je nachdem er aus seinem Mittelpunkt gedreht, einer Nation näher kommt, mehr ihre Mischung an, — nimmt oft von allen was an, je nachdem er fester in seinem Punkte bleiben kann, — mehr oder weniger.

Ist dieß die strengste Wahrheit, so weiß ich nicht, ob mein Landsmann, entweder, nicht Original seyn kann, oder seyn will.

Ist seine Sphäre zu enge? — steckt er, um seinen eigenen Ton haben zu können, zu sehr zwischen Nationen drinnen? — so, daß er von streichenden Winden — inficiert werden muß? — Um es zu seyn, müßte er nothwendig in eine Insel eingeschlossen seyn, (wie das Inselgen Britannien,) oder im Stiefel unten wallen, oder oben in der Fontange — um am Ufer seine Sphäre zu messen? — hat ihm die Natur keine eigene Stimmung gegeben, sondern es andern Nationen überlassen, seine Saiten aufzuziehen, herunter zu lassen, abzusprengen, und ihn zu einer uncharakteristischen — Creatur zu machen?

Nein! seys, was es wolle, strengste Wahrheit ists nicht; und, Dank sey es dem Genius unserer Zeit, **Emanuel** ist, — zuverläßig ist er — **Original.**

" Aber ausschliessendes Original — und „ für Völkerschaften ausschliessendes? „ —

das will ich nicht behaupten. Doch Geist, der für den Deutschen, auf deutschen Grund und Boden, die Pfade der Originalität eröfnet und gebahnt hat.

Wenn man musikalische Empfindung auf ein bestimmtes Bild, auf einen festgesetzten Begrif zurückbringen könnte, so würde man im Bachischen Produkt Theorie des Originellen — nebst seinen Regeln finden.

" Wie müßte deutsches originelles Produkt seyn? " Körnicht, gründlich, also auch gedacht, und durchgedacht, mit dem stätigen Gepräg eines Systems; schön, in so ferne Schönheit nicht der letzte Zweck seyn muß, — also untergeordnet schön, aber denn auch zweckmäßig schön, ohne merkliche Neigung gegen die beyden Extremen, — oft mit einer kleinen Mischung von Phlegma, aber nicht merklich herfürstechend — und so ist Bachens Satz: so, daß er nicht die geringste anderweitige Mischung

annehmen kann, — so, daß er unter allen Musiken, am meisten gegen die Französische absticht, wie er nothwendig, nach der Theorie schon, abstechen muß. Nothwendig, daß Bach in dem Maaß, und aus dem Grunde, dem Franzmann unausstehlich ist, — wie Schakespear.

Wahr ists, wenn Bach, der Vater der Theorien, weniger immerwährendes Theoriengefühl hätte, geschmeidiger würde denn oft seyn Gesang seyn; — aber korrekt ist er, — korrekt, daß er die feinste Zergliederung bis ins Detail aushalten kann, — auch — wenn zergliedern kritische Probe seyn sollte. " Seine kühnsten Züge sowol in der Melo„die als Modulation sind niemals gegen „die Regeln, sondern beständig gelehrt. Nicht unwissende Schwärmerey ist sein Flug, sondern Ergiessung eines kultivierten Genies — mit Erfindung, Reichhaltigkeit, Geschmack, Gelehrsamkeit, Ideal, gestempelt;

--- und dadurch zum Probierstein des Geschmacks gemacht.

Aber hat man gesagt Bachens Stücke sind zu lang -- schwehr, tiefsinnig, und weit hergesucht! = zu lang? = --- aber nicht erschöpft, --- Ergiessung ohne matt zu werden, -- und kürzer als Eichnerische Produkte. = Zu schwehr? = Thor, daß du Bachens Kopf und Herz nicht hast! solls Bach entgelten? -- Schwehrheit liegt in der Kunst des Ausdrucks; -- studiere sie zuerst, weil Bachens Stil von den übrigen abweicht; -- spiel sie nicht ehe, ehe du empfinden kannst. = tiefsinnig? = desto besser! Gegenmittel für die lose Speise des Galliers! = weit hergesucht = ! erkläre dich! weiß nicht, was damit sagen willst! ist das auch weit hergesucht, wenns von innen herausströmt?

« Bach spielt mit Süßigkeit, mit Bestimmtheit, und dem stärksten Feuer sein Clavier. Und ist für jetzt noch im Ausdruck vielleicht der

beste Spieler. Wenn er in langsamen, und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiß er mit grosser Kunst, einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrument zu ziehen, der ihm nur allein möglich ist, oft geräth er in Feuer, und wahre Begeisterung, und bekommt die Miene eines, ausser sich Entzückten. „

So mischen sich in reissenden Strom, erquickende Frühlings-Tropfen.

J. Bach.

Etwas im vorigen Gemählde, vom Tiefsinn, Tiefblick, Durchdrang, und Stätigkeit abgezogen, — etwas mehr anhaltende Grazie, Gesang, Modernes, Fluß hinzugethan, — aber die völlige Familien Aehnlichkeit, gleichen Plan, Ordonanz beybehalten, — untereinander gemischt; — — so habt ihr ein Gemählde vom Londner Bach. Erhabenheit ist bey Emanuel fürstechender Zug, — beym Londner, Reiz.

Flechte, würde ich dem Mädchen sagen, das im Namen der Muse, künftig beyder Grabhügel kränzen soll — flechte in Emanuels Kranz mehr Jasmin, Myrthen, und ein bißgen Epheu, und in den, für den Londner bestimmten, mehr Blümchen Vergiß mein nicht, Veilchen, Anemonen! kürzer hätte ich sagen können, Scheidepunkt ists Blumichte.

Wenn J. Bach zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim gerufen wird, so macht dieß in meinen Augen dem Kurfürsten, der, des zu einseitigen Geschmacks müde ist, mehr Ehre, als Bachen selbst. Denn jener, würde, wenn er den Endimion gehört hätte, diesseit des Meers, den Schöpfer seiner Freuden gefunden haben,

Boccherini.

Der Hang zum tiefsinnigen melancholischen Temperament, ist die Ursache des Flors der Künste beym Italiäner, hat jemand gesagt; — und eben der Hang, setze ich hinzu, ist die Ursache, daß uns der italiänische Componist, (wenigstens ohne Dichter, den Führer,) oft unausstehlich wird. Daher kommts, daß er sich so oft von seinem Pfade verliert, daß seine Musik oft weniger bestimmten Sinn hat, als irgend eine andre; — daher das einseitige, das verworrne; — daher, daß er uns oft so lange im Schatten herumführt, bis wir anfangen, zu — frieren; — daß er unser Herz oft auf Unkosten unsers Ohrs rührt, — oft blos Ohr ohne Herz, — oft keins.

Denn erst, wenn er die Empfindung des Dichters, (sie sey verworren, oder blos bestimmt) mit der seinigen unterstützen, wenn

er besonders unser Herz zu weichen Gefühlen schmelzen soll; (die der Dichter aber einschränken muß,) — denn ist er groß.

Denn komm lieber Franzmann, lieber deutscher Bruder, und du eigensinniger Nachbahr, jenseit des Canals, — kommt und lernt von ihm — dichterische Ideen, mit möglichst musikalischem Reiz zu schmücken, — — lyrisches Schauspiel, göttlich zu machen.

Bey allen den Vorrechten, die Himmelsstrich geben kann, indem er ursprünglich, auf melancholische Gefühle stimmt, — oder überhaupt auf die der Liebe, um eigentlich für die Kunst zu bestimmen; — bey allen diesen Vorrechten, die der Italiäner überhaupt haben kann, ist

Boccherini

doch wahrhaftig nicht der Mann, dem ich so aus Herzens Wonne lange zuhören, — dessen Faden (wenn er anders einen hat)

ich unermüdet nachgehen; — dessen Produkt, (im Ganzen genommen) sinnliches Wohlgefallen in mir erregen könnte; — wahrhaftig nicht mein Mann, — weil er mir zu schattticht, zu finster, zu mürrisch ist.

Seys nun Entschluß, labyrintisch zu seyn, um sich durch Neuheit zu empfehlen, (wenn ich dem Manne am adriatischen Meer, so viel kaltes Blut, — so viel bestimmende Rücksicht auf Völkerschaften zutrauen könnte;) seys zu viel bestimmende Neigung fürs Lieblings Instrument, — oder unwiederstehlicher Drang der Natur; — wie oft opfert er da, alles der Kunst auf!

Wahr ists Entwicklung ist für den forschenden Geist angenehm, und um deswillen auch oft verworrner Gang, Fall ins finstre Moll; aber schürzen sollst du doch nicht ohne Noth; Knoten soll nichts als Contrast seyn, und die Auflösung desselben, allmähliger Uebergang. Wenn der Setzer ohne Noth sich in Schwie-

rigkeiten verwickelt, so quält er's Ohr, ohne's Herz zu befriedigen, und unterbricht den Fortgang der Empfindungsgeschichte. Der Kenner bestimme die Vielheit dieser Fälle bey Boccherini.

Noch was, — ich finde bey Boccherini zu wenig Skizze, Zeichnung, und Ordonanz. Drey Stücke die nothwendig immer im Fortgang der Kunst vorschimmern müssen, um mich leichter Hand in Hand mit dem Setzer fortwandlen zu lassen, um das Nachdenken zu erleichtern, um überhaupt dadurch alle besondern Theile, zu einem fühlbar Ganzen zu vereinigen; Gründe, warum ich sie auch schon, bey der stillstehenden Kunst suche.

Boccherini scheint mir abgebrochen, nach seiner jedesmaligen besondern Empfindung zu arbeiten, — scheint dem Zufall, — augenblicklicher Idee der Imagination, — augenblicklicher Empfindung des Busens, zu viel

Bestimmung zu überlassen; nothwendig also, daß in der Zusammenkettung der Theile, hie und da ein Glied fehlt, hie und da ein Theil zu wenig oder zu viel hervorsticht.

Die, dem Boccherinischen Gepräge entsprechendste Empfindung, ist — im Ganzen Schauder.

Aus dem allen laßt mich einen Zug trennen; — aber wer würde sein Urtheil überhaupt, nach einem einzlen, besonders hervorstechenden Zug ableiten können?

Seit dem ich seine Quintetten für zwey Violoncelle kenne, seit dem fängt der Mann auch an, (wenigstens für mich) wärmer, und für die Arten des Gefühls bestimmender zu werden; da scheint er nach Plan, nach Umriß gearbeitet zu haben. Sie sind schön, — pathetisch.

Aus dem Allegro scheints, daß er sich seit der Zeit bekannter mit den Deutschen gemacht habe; sie haben deutschen Schnitt — und Fluß: aber das Adagio drinnen, über das der Italiäner ausser sich kommen wird, ist und bleibt für den Deutschen, — unverdaulich.

Genug von einem Manne, der bey allen Fehlern, Grösse hat.

Cannabich.

Lieb ist mirs, daß im alphabetschen Fortgang, Cannabich in die Nähe eines Mannes kommt, zu dem er, unter allen Deutschen, die ich kenne, die meiste Beziehung zu haben scheint.

Cannabich ist Grundkraft, die die andern Kräfte in Bewegung setzt; --- Kraft, in der sich alle abgesondert einzele Kräfte zu einem Ganzen vereinigen; und laßt nur jede für sich gedacht, die Fülle haben, die sie hat, wie bezaubernd muß alsdann das Produkt der Vereinigten, im Ganzen seyn! Wo Cannabiche, Toeschy, Cramer, Frenzel, Krahl, Tanner, Stanitz, Wendling, Lang, Danzig, Schwarz, Ritter spielen, da muß die Empfindung der Spielenden bis auf einen Punkt gestimmt seyn; da wird jedes Colorit, einstimmig, im Fortgang abgeändert; da wird Schatten und Licht durch einseitig-

gleichzeitige Empfindung, präciß und klug, durchs Forte und piano ausgetheilt; — da müssen mittelmäßige Stücke, durch die Zauberkraft der Spieler, ohne daß der Setzer einen Abzug von Bewunderung verlangen könnte, — da müssen mittelmäßige Stücke bezaubern.

Das ist so recht aus der Fülle meines Herzens geredt, — ich fühls, wie es mir allmählig leichter wird, da ich mich des grossen beschäftigenden Gedankens entledige.

Mannheim ist, wenigstens von den Quellen des Rheins, bis zur Nordsee, von der Maas, bis zur Oder herüber, Punkt für die Tonkunst, wo sich alle ihre Vollkommenheiten zu vereinigen scheinen.

In meinen Augen müßte also der Mann von Bedeutung seyn, der erwählt wurde, der Vorsteher eines so herrlichen Orchesters zu seyn; — stets von seinem höchsten Punkt, alle Glieder zu durchschauen; — jeden klei-

nen Fleck auszuspähn, stets das Mittel seiner Vergütung zu kennen, — stets anzuwenden; alles durch sich in Thätigkeit zu setzen; — den rechten Ton, die rechte Momenten-Geschwindigkeit zu bestimmen, und sich für alle ins Setzers Gefühl hinein zu denken.

Und das ist eigentlich Cannabichs Sphäre; — das eigentlich der Gesichtspunkt zur Bestimmung seines Werths.

Cannabich spielt sein Instrument mit Gefühl, Wärme und Hitze, — rasch und feurig; — und das ist im Ganzen auch das Gepräge seines Satzes. Zum Equivalent führt ein Mann die Truppe der zweyten Violin an, der Cannabichs Sturm, mit stillern mäßigern Empfindungen zu schwächen scheint. Dieser angenehmere Spieler ist Toeschy.

Im Satz, wird der sanguinisch kolerische Mann oft durch seine Hitze in Labyrinthe geführt, denen er nicht durch ordentliche

Gänge, sondern durch Sprünge zu entschlüpfen scheint, die für uns auffallend, erschreckend sind. Wunder wenn er denn fürs Ohr hart wird, und das Innere nicht befriedigt?

Cannabich opfert ohnstreitig der Kunst zu viel, — webt ohnstreitig zu viel Theorien Kenntniß und Gefühl in Satz; so daß er ohnmöglich den simplen, unaufhaltbahr fliessenden Gang erreichen kann.

Ob er musikalisches Genie, eigentlich umfassendes Genie seye? — dazu scheinen mir seine Kräfte zu wenig, in einer einzigen herrschenden concentrirt zu seyn. — Zu wenig seine Fähigkeiten in einer.

Seine meisten Produkte sind Bedürfnisse des Hofs; — und eigentlich sollten sie nie von der Zahl unvollkommener Liebhaber gespielt werden.

Cramer.

Aber nun kommt ein Mann, der mir ohne Cannabichs anderweitige Verdienste zu haben, für meinen Individual-Geschmack wenigstens, lieber ist als er; dessen Naturbestimmung für die Kunst wenigstens sichtbahrer und fühlbarer ist; der wenigstens von der Mischung der Farben, und vom Plan mehr weiß.

Cramer und Lolli scheinen das Gebiet der Violine, durch und durch bis an die äussersten Gränzen durchwandelt zu haben, und stetigen Gebrauch davon zu machen; — aber auch an der Hand einer Grazie hat es gewiß Cramer durchwandelt; er mischt aus Dankbarkeit für seine schöne Begleiterinn, sanftere Empfindungen, die er ihr allein zu danken haben muß, in seine Gesänge; — und die Nachkommenschaft wird ihn dafür — lieben.

Wenn Cramers Produkt eigenster Gesang ist, so ist er so gutherziger, so unverfälscht, so naiver Gesang; als hätt er ihn dem empfindenden Mädchen, das bloß aus der Fülle ihres Herzens singt -- süsse Empfindungen singt, abgeborgt. Andernseits wenns Allegro ist, so ists Strom, fortreissender Strom, Gewalt, Donner. Warm, heiß, -- gegenüber, oft drinn verwebt, weich zärtlich.

Dabey setzt er voll, und beschäftigend für die Nebenstimmen, ohne seine Bässe ihrer einfachen Würde, der Stimmhalterey zu entsetzen.

Ditters.

Seit dem Hayde den Ton der Wiener Musik geåndert, oder neu angegeben hat, ist er zwar charakteristischer als jemals, aber von der Würde, worinn ihn Wagenseil noch so erhalten hat, zu sehr bis zur Tåndeley herabgesunken. Seit Hayde hat vielleicht die Musik eben die Verändrung erlitten, die das Theater erlitten hatte, aber die erstere gewiß mit weniger Vortheil.

Lachen zu erregen, seys durch welche Art es wolle, war des letztern Zweck, — Zweck so lange bis ein Sonnenfels Klagen und Vorschlåge für den Thron auszuschůtten wagte, oder bis Joseph fühlte, daß er — Joseph sey. Das aus dem theatralischen Gebiet verwiesene komische Mådchen, (deren sich auch der Verfasser des Harlequins herzlich annahm,) scheint die Tonkunst um Aufnahme angefleht zu haben; der Priester ein

Mann der zur Laune geschaffen zu seyn schien, wurde erweicht — ergrif das drolligte Ding, — und stieß sie in seinen Tempel hinein; — und seit dem lachen wir über Wiener Musik.

Ob aber's lächerliche, die ächte sättigende Empfindung der Tonkunst sey, — ob es nicht zu ermüdend, zu einförmig ist, als daß es national werden sollte; — ob es nicht unter der Kunst, — nicht zu niedrig ist?

Fragen — wie ihr seht.

Hätte Haydens Laune überhaupt, durch Verfeinerung der Empfindung, die Tonkunst sinnlich schöner, reizender als sie war, — zu machen gesucht, — und auch wirklich gemacht, — denn würde ihm seine ursprüngliche Mischung Ehre machen, — in dem Grad, wie sie der Tonkunst Vortheil gebracht hätte.

Und so groß könnte eben nicht der gegenseitige Einfluß seyn, wenn er nicht Nachahmer gefunden hätte, denen, um launisch zu seyn, (ohne die eigentlichste Mischung zu

haben) nichts übrig blieb, als ihre Gesänge, oft bis zum Gassen-Liedgen herabzustimmen, — nicht Nachahmer gefunden hätte, die durch diese Art von gefallender Neuheit, unumgänglich ein Recht auf den Beyfall der Welt sich zu erwerben suchten.

Nicht selten scheint Ditters, Hayden zu seinem nachzuahmenden Original gemacht zu haben; — und Ditters ist mir, da wo er Eigenthum ist, lieber als Hayde, — da wo er nachahmt, minder. Wenn er meist mit Hayde gleichen Gang, ohne Erhebung, ohne Schwung gehen sollte, so hat er doch das zum Voraus, daß er seine Sinfonien schneller, planer, fliessender, — kurz mehr zu Sinfonien gemacht hat, als Hayde; — das zum Voraus, daß er das Concert, (dessen ganze Bestimmung er fühlte,) mit aller Stärke des Pathos und der Pracht auszuschmücken wußte. Sollte Hayde mehr Melodie haben; gut — so hat Ditters mehr Harmonie.

Aber wenn ich mir ihn denke, wie er fürs Rondo wenigstens für den Deutschen Epoche macht, — was soll ich dazu sagen?

Recht, der Mann vom Weibe gebohren soll nicht immerfort geschraubt, und hoch auf Stelzen gehen, es ist dem ehrlichen Kerl auch erlaubt, zu hüpfen, wenns ihm Noth thut, und eins, aus allen Kräften, mit **Rund um** zu machen.

Alle Empfindungen sind Gegenstände der Kunst, wenn sie selbst nicht, durch ihre Erregung und Unterhaltung, ihrer Würde entsetzt wird, — das heißt; alle schicklichen sind es.

Wenn also die Empfindung, die durchs tanzartige Allegro (d. h. Rondo) erregt werden kann, in so ferne sie bloß ermunternd ist, zugegeben werden kann; so soll der feinere Mann nicht herum rassen, wie der niedrige, — soll auch bey den erhebendsten Vergnügun-

gen und Empfindungen, immer Würde und Anstand behalten; — das Rondo soll also auch nicht unvermischt tanzartig seyn.

" Wie denn? "

Nimm dein Thema (würde ich zum Setzer sagen) ohne Rücksicht auf Tanz, vom munterst, natürlich reinen, empfindlich edlen Gesang des Ideal-Hirten; bestimm ihm das rechte Taktmaaß für die Geschwindigkeit, (mehr $\frac{2}{4}$ als $\frac{3}{8}$ Takt) ändre es nach deinen Empfindungen ab; — sing so, wie der Arkadische Schäfer, in den Empfindungen schuldloser Freude würde gesungen haben; — - Ideal - Hirt? - — - würde gesungen haben? - — gut! sing so, wie noch jezt, die Natur im schuldlosen Frühlings-Mädchen singt, wenn sie im Gefolg der Grazie und der Freude einhertritt; — und denn wird dein Rondo nicht unter der Würde der Kunst seyn.

Aber wie kommt Idylle zur Epopee? Welche Gründe seiner Rechtfertigung würde der Setzer angeben können, wenn er ein

Rondo ins Concert brächte? — wenn er Rondo zu einer Einheit machte? (*) Diß wäre just so, als wenn der dramatische Dichter, den lezten Ackt seines Trauerspiels komisch machte; für die schon einmal gestimmte Empfindung des Zuhörers just so wiedersinnisch, als wenn ich ihm abwechselnd Meßias und komische Erzählungen in einem Athem vorlesen wollte.

*) Jeder abgesonderte Theil des Concerts hat schon, gleichsam Handlung, — also Anfang, Mittel und Ende, (Schürzung, Knoten, Auflösung) diese Theile sind das Allegro moderato das Adagio, und das lezte Presto! — mit Ausschliessung jeder andern Musikart, hat jeder davon seine Handlung; (mit Ausschliessung; — weil keine Empfindung, die eine andre erregt, und erregen kann, so bestimmt ist, als die, die der Gegenstand des Concerts ist, weil also auch bey einer dunklern Empfindung, Schürzung und Auflösung unfühlbarer ist, weil eine jede andere wegen

Eben den Abstand, den also Anakreon von Homer, — die Empfindungen der Liebe und des Weins, von den erhabenen grossen

---

ihren Abtheilungen, die Einheit nicht hat: — denn da, wo der zweyte Theil anfängt, müßte ohngefehr die Verwicklung anheben. " So kann doch jeder besondre Theil seine Handlung haben? „ Nein! denn fehlte Einheit der Zeit. Und sollte sie jeder Theil haben oder nicht, — jeder seine besondre haben, oder nicht? — hat er sie, so ist die Mannigfaltigkeit zu verwirrend, Handlung an Handlung zu compreß; — hat er sie nicht; so ist die Wiederholung zu ermüdend, und Lösung und Schürzung zu einfach. Vielleicht hat man die Sinfonie pathetischer, handlender machen wollen, da man ihr ihre Theile genommen, und zu einem Ganzen gemacht hat; — vielleicht hat man auch wirklich diesen Endzweck erreicht.)

Könnten aber auch nicht diese drey Theile woraus das Concert bestehet, im Ganzen zugleich drey Einheiten ausmachen? Könnte das erste

Sentiments, heroischen Entschliessungen, der Helden und Götter, haben, müßte das Rondo vom Concert überhaupt haben, — nun vorzüglich haben, da Schmittbauer das Concert epischer gemacht hat.

Ditters würde mir in einem weit vortheilhaftern Licht erscheinen, wenn er selbst, und seine Nachahmer, nicht zu verschwendrisch mit dieser Erfindung umgegangen wären;

Allegro nicht Schürzung, das Adagio, Knoten, und Presto Auflösung seyn? Wenn sie es seyn können, (so wie sie es gewiß auch sind) wo bleibt alsdenn die Auflösung, wenn Rondo ein Theil des Concerts ist, --- wo die Einheit der Empfindung, da dazu noch das Rondo, eine, dem Concert entgegen gesezte Empfindung erregt; --- wo die Einheit der Handlung, da das Rondo eine ganz frische Handlung anfängt, --- und seine eigene, --- (wie die Empfindung, entgegen gesezte) hat?

wenn sein Rondo selbst, oft weniger populären Ton hätte; — wenn man nach ihm, dasselbe mehr, von der eigentlich handlenden Musik ausgeschlossen, und nur allein bey Sinfonien, und verwandten Arten, wo Empfindung keine bestimmte Einheit, und Fortgang hat, angewendet hätte.

Noch will ich bitten, seinen Werth eigentlich nach seinen Oboen Concerten zu bestimmen.

Der Mann, der das schönste Blumenthal, Hand in Hand, mit Grazien hinab wallet, unter dessen Tritt stets neue Blümchen sprossen, heißt, (so idealisch, und vielleicht so wenig korrekt diese Vorstellung auch immer seyn mag,) heißt — —

Eichner.

Wir wallen mit, — ein Veilchen gehts recht gut; — aber immer Blümchen sehen; und Blümchen riechen, und Blümchen tändelnd flechten; — das deucht mich ist für Teuts Söhne, so nicht die rechte treffende, ihrer Neigung und ursprünglichen Stimmung, proportionirte Unterhaltung und Mischung. Ich möchte denn auch wieder einmal im Altvätter Eichenwald wallen; überwiegender Hang fürs Grosse steckt im Blut; — das immer noch etwas Mischung vom Altvater hat.

Gönnen kann ich ihm aber doch wohl seiner Freuden Gefühl; gönnen — wenn er ewigen Frühling, und immer lachende Natur um sich denkt, und schaft; — und denn seinen eigenen Pfad hinwandelt.

Dieser Idee, die ich mir vom Gepräge Eichnerischen Produkts mache, konnte ich mich fast auf keine andere Art entledigen, als wieder durch eine idealische Vorstellung.

Indem ichs concentrire! das Gepräge ist, höchst sinnliche Schönheit — Grazie; die aber, weil sie nicht der höchste Grad des Schönen einer stillstehenden Kunst ist, durchs transitorische zu ermüdend, zu einseitig wird, und ohne Mischung Fehler der Setzkunst ist.

Ohnstreitig ists, daß jedes besondre Eichnerische Produkt, die nemliche Empfindung (in Absicht Setzer) zum Gegenstand zu haben scheint, — wenigstens immer die nemliche erregt; wenn sie nicht merklich schattirt

wird, so kann sie sich ohnmöglich in der Schwebung erhalten, sie sinkt, — weil der zu einseitige Gesang nichts auffallendes mehr hat; — und denn wird für sie das Produkt — phlegmatisch.

Auch die höchsten Schönheiten heißt dieß, verliehren den Grad ihrer Würde, Eindrucks und Werths, durch Misbrauch, — weil der Mann eigentlich kein besonder, umgrenztes Gefühl fürs Schöne hat; sondern weil im Stufengefolge der Empfindungen, Mischungen sind — Mischungen die die bestimmte, eigenste Empfindung umschliessen, (*) ihre Schattirungen sind, und nothwendig durchs

---

*) Etwa so, wie ichs mirs concipiere. $\frac{b}{a}$ $A\frac{a}{b}$ $B\frac{b}{c}$ $C\frac{c}{d}$ $D\frac{d}{e}$ $E\frac{e}{f}$ F. ꝛc. ꝛc. und noch weit unmerklicher in den Mischungen.

Produkt der Kunst mit ihr erregt werden müssen; wenn der Artist beschäftigen — wenigstens durchs zu einseitige nicht ermüden will.

Wenn Eichners Empfindungen oft schattichter, oft gegeneinander laufender wären, um die, durch die seinigen erregte, mehr in Schwebung zu erhalten, oder wenn Eichner wieder eine verschiedenere Art von Leidenschaft zu seinem Vorwurf machte, ich wüßte nicht was ihm zu seiner Vollendung fehlte.

Wollt ihr den äussersten Punkt aller musikalischen Vollkommenheiten — wollt ihr ein Mittel haben, die möglichst gröste Folge des Gefühls im Fortgang der Kunst zu beschäftigen? — gut! verbindet mit Eichners reizenden Ideen Schmittbauers grosse, erhabene Empfindungen, und Abels schöne Wahrheit, — so habt ihr's.

Eine für das Individuum ohnstreitig zu harte Foderung! — da müßte ich den Mann, wie ich mirs denke, umschaffen, und das Gewebe seiner Empfindungen aus ganz andern Fäden zusammen setzen. — Und wer sollte mir da, proportionirte Temperaments-Mischung lehren?

Plan, Erfindung, Reichthum, Eleganz, — — und Verständniß des Satzes findet ihr doch allemal bey Eichnern.

Ihm wars aufbehalten, dem Fagott die Aufnahme unter die singbare Instrumente zu verschaffen, auf welche er durch seine Natur Anspruch hat. Selbst sein Ton ist voll, rund, männlich, ohne hol ohne plump zu seyn, — Tenor Stimme; aber auch Tenor Gesang. Das singbahre, das gefällige ist auch der letzte Zweck seines Instruments. Er ist im Stande grosse Schwierigkeiten zu machen, aber, um einschleichender zu seyn, um die

Grenzen seines Instruments nie zu übertretten, unterordnet er alles dem Gesang.

Das Rondo hat er vielleicht in England lieb gewonnen.

Wer, — wenn er Busen hat, kennt seine Clavier-Sachen nicht?

Seine Sinfonien sind — keine Sinfonien; Ströme die alles in sich schliessen; — Concert, Trio und Solo ähnliches in sich haben, und also offenbahr zu hoch geschraubt, zu schwülstig sind.

Zulezt will ich mich in die eigene Sphäre sinnlicher Schönheit versetzen, in der Eichner allein betrachtet werden muß, und aus der er noch keinen Schritt gethan hat, ich will aus der Fülle meines Herzens sagen, Eichner ist ein allerliebster, ein vortreflicher Mann; — aber auch da bleibt mir noch der Wunsch übrig, daß er sich auch in seinem eigenen

Fach nicht so sehr erschöpfen, oft präciser seyn möchte, um uns des Hinzudenkens, und Hinzufühlens, (das doch allemahl angenehm ist,) nicht zu berauben.

Eine jede Erschöpfung ihr Artisten! ist wenigstens -- verdrießlich, und ermattend.

Melodisch richtig und schön, — wahr für die Empfindung im Fortgang; — naiv ohne komisch; — zärtlich ohne tändelnd; — warm ohne überspannt, — neu ohne affektirt, — gut contrastirt ohne hart zu seyn, d. h. in Rücksicht auf Licht, gut schattirt, — ist die Ueberschrift über

Frenzels.

Werke: — und ihr, die ihr seinen Namen kennt, gebt ihm die Ehre.

Mahlen soll ich's meine Schönen? — das Gefühl sinnlicher machen? — gut! Schöne, lachende Natur; — fast die ganze Aussicht, und Frühlings-Genuß; — Quelle bis zu ihrem Ausguß rein, hell und lispelnd; — Zephyr drüber her sanft flüsternd, und (dieß ist ihr Lieblingswort) fächelnd; — denn, beym Ausguß Woge, und Drang — am Ufer Empfindung deß allen personificiert,

ins schönste Mädchen personificiert — anziehend — o! des ewigen Mahlens ruft der Herr Critikus!

Warum (auf dem Pfade fort,) hat dieser Künstler, der wahrer denkt als Cannabich, eben so zärtlich als Cramer, und eben so warm, als Toeschy fühlt; — warum hat er noch keinen bestimmendern Einfluß in den Manheimer Ton gehabt? Antwort.

Weil er sich zu eng in seine Sphäre einschließt, und sich in der Stille über das Gewebe seiner Empfindungen, für sich — delectirt.

Der Mann der mit solchem Enthusiasmus arbeitet, daß er allemal während der Composition von einem heftigen Fieber überfallen wird, ist --- der Verfasser der Lucile; des Tableau parlant; — des Huron: des Silvain; --- der Deux Avares, der Amitié â l'épreuve, des Azor; der Deux Miliciens; ist —

Gretri.

Nothwendig -- daß er viel im Busen habe, das empor strebt; bis es das Mittel seiner Entledigung gefunden, Empfindung an Empfindung presse, und den Kopf --- schwindlicht mache.

Daß ihn Natur bestimmte zu dem das er ist, daß er Genie seye, erhellt aus den grossen Wirkungen, die er durch einfache Mittel erreicht; (ob ich ihm gleich ihre Einfachheit nicht zu hoch anrechnen will, denn sie ist Frankreichs einheimischen Setzern, national,

— und hinlänglich, da das Wunderbahre, so selten ihr Zweck ist — Kraft ist.) erhellt aus den grossen Schritten, die er schon im Frühling seines Lebens, bis zum Punkte seiner Vollendung gethan hat.

Drey Stücke fand ich bisher immer, besonders an der französischen Musik auszusezen. 1. Fehler gegen den Rythmus, 2. zu viel Einfachheit der Begleitung, und besonders der Bässe; 3. zu häufige Uebertrettung des Contrapunkts: — (des Costums.) (*) Für

---

*) " Die italiänische Musik, sagt M. d'Alembert (V. melange de litterature) ist eine „ Sprache, wovon wir noch nicht einmal „ das Alphabet haben. „

Bravo Hert Franzoß.

" Burney sagt; (S. Tagebuch 1. Theil. p. 12.) „ ist die französische Musik gut, und ihr Ausdruck natürlich und gefällig, so muß die „ italiänische schlecht seyn: oder umgekehrt „ wenn die italiänische Musik alles hat, was

den ersten ist des Franzmanns Empfindung zu unbestimmt, (denn ich kenne keinen ewigern Kreißlauf der Empfindungen, als den seinigen) für die zweyte denkt er zu wenig umfassend, — stätig; — und für den Contra-

---

„ ein unverwöhntes, wohl geübtes Ohr wün„ schen kann, so läßt sich nicht vermuthen, „ daß die französische Musik, einem solchen „ Ohr eben so viel Vergnügen machen „ werde. „

Wahr und unwahr; zu wenig und zu viel! daß doch der Britte immer überschrauben muß!

“ (pag. 16. Eben desselben Theils). so viel „ und so gut auch die Franzosen über die „ Musik reden und schreiben, so ist sie doch „ bey ihnen in Ansehung zweyer wesentli„ cher Dinge, der Melodie, und des Aus„ drucks, noch immer in ihrer Kindheit. „ Des Ausdrucks überhaupt Herr Burney?

trapunkt, ist er entweder nicht durchdringend, oder nicht gewissenhaft genug: denn keine Nation schlüpft übers Costume leichter und ruhiger weg, als die Gallische.

Wie selten, oder wie oft Gretri gegen diese Regel sündige, mag der untersuchen, der Paris nicht zum Mittelpunkt alles irdisch göttlichen, macht; — mag entscheiden, ob Eilfertigkeit, Vergehen wieder die gemeinsten Regeln des Satzes, entschuldigen könne; — entschuldigen könne, wenn er gleich dadurch auch keinen grössern Schönheiten geopfert hat.

Was für meinen Kram. Wenn von den Intriguen des H. und P. bis zu den Weberstühlen herab, das Gefühl der Liebe, das allthätig machende, das allbestimmende Gefühl, bey der Nation ist; sollte da die Erregung und Unterhaltung desselben nicht vorzüglich der Entzweck des einheimischen Setzers seyn? — da Töne eine bezaubernderе

Gewalt fürs Herz haben, als die Zeichen einer andern Kunst; da der Setzer selbst mehr durch den Uebergang der Empfindungen (denn Töne sind transitorisch) mehr ihre Geschichte zugleich fühlen, und beschreiben kann; als ein andrer Artist; — da Töne natürlichere Ausdrücke der Empfindungen sind, als Farben; da nothwendig auch, diese Empfindungen mehr detaillirt werden können, als die, bey dem auf immer stabilirten Bilde, der stillstehenden Kunst.

Dieß hat Theorien-Mine. Aber es ist auch Erfahrungsmäßig: richtig.

So wie der Schöpfer einmal nach Abmessung des Einflusses des Climats die Federn aufgezogen, und gerichtet hat, so geht die Maschine fort. Der Franzose liebt, — liebt immer; — immer auf dieselbe Art. Aber die Gradation von der ersten sinnlichen Rührung bis zum höchsten Punkt hinan? — o die bestimme wer da will! Kann's nicht; —

weiß wohl, daß sie oft das Gewebe, die Geschichte, und die Essenz seiner Compositionen ist; — weiß aber auch wohl, daß sie oft das Galimathias derselben ist.

Bewahre mich der Himmel, daß ich hier meinem Landesmann, auf Unkosten des Franzosen ein Compliment machen sollte. Allgemein soll dieß gar nicht gesagt seyn. Warum sollte ich das, was ich von Frankreichs Gelehrten gelten liesse, seinen grossen Künstlern absprechen?

Gretri ist bey all seiner rythmischen Unrichtigkeit, bey aller, (aber gewiß nicht aus freywilligem Entschluß) zu übertriebenen Simplicität seines Accompagnements, (*)

*) Natürlich, daß ich durch den Gegensatz keine verwirrende Fälle, keine Uebertäubung der Begleitung verstanden haben will. Der Held muß immer schimmern; die Begleitung

nicht ein Mann vom gemeinen Schroot und Korn; — nicht vom populären Ton. Er ist in allen seinen Empfindungen stätiger, — sie selbst sind mehr schattirt, als sie sonst nach Clima zu seyn pflegen. (*) Wenn die Empfindungen der Liebe, überhaupt Riß und Seele seines Satzes, sind; so ists nicht flatterhafte, schwärmende, — nicht Franzosen Liebe; — sondern warme, gesittete, im würdigen Ton. So recht eigentlich tändelnd wollte ich keine Mischung bey Gretri nennen; — keinen abgesonderten Zug so nennen: aber fein, bis auf den lezten Punkt detaillirt

---

muß immer subordinirt seyn. Wo schließt aber Subordination den strengsten Begriff der Simplicität in sich?

*) Aber Gretri ist auch zu Lüttich gebohren, und hat acht Jahr in einem Conservatorio zu Neapel studiert; — der Schule der beyden Scarlatti, eines Vinci, Leo, Jomelli, Pergolese, Porpora, Farinelli, Piccini &c.

und getroffen durch ihn, alle verwandte Gefühle des sinnlich Schönen; oder vielmehr, alle, dem Gefühl des sinnlich Schönen, verwandte Empfindungen.

Alle Unterarten einer Leidenschaft, noch mehr, = alle Unterarten einer Empfindung zu treffen; — dazu gehört nur Gretri's eigenste Mischung.

Dabey ist Gretris Satz voll niedlicher und artiger Einfälle; — schöner Melodie, die sich eben so oft auf ursprünglich italiänische, als französische, neigt, — artiger, neuer, gefälliger Wendung; — neuer Ideen und Bilder; — Durchsichtigkeit.

Singspiele sind die vorzüglichsten Produkte dieses Meisters; und — behaupten will ichs, Gretri hat die Empfindung des Dichters, mehr entziffert, bestimmter, und sinnlicher gemacht; hat sich zum Vortheil für den Dichter so völlig in ihn hineinzudenken gewußt,

wie Schweizer in Wieland; Blumen über die der Dichter wegschlüpfte, abgebrochen, und auf den gemeinschaftlichen Pfad gestreut; — dem Dichter ungesehene, und ungefühlte Schönheiten, dem Kenner überhaupt fühlbar, und fühlbarer gemacht: — kurz, das Ideal desselben mit allen Reizen der Tonkunst ausgeschmükt.

Joseph Hayden.

Launisch habe ich Hayden oben genennt? " Nun, was ist aber musikalische Laune?„ Ja! das ist freylich gleich gefragt! Nichts ist fast schwehrer, als den einmal bestimmten (wenigstens angenommenen) General-Begriff, durch Abändrung, auf alle besondre Theile einer besondern Kunst anzuwenden. (*) Lieb wär mirs hier, wenn Riedel die Anwendung seiner Theorien besorgt hätte, denn da würde ich spornstreichs zu ihm rennen.

Zu erst muß ich wissen, was ist Laune, überhaupt; und denn abstrahire ich, und

---

*) Warum hast du ihn also so genennt? „ weil ichs fühlte, daß ers ist lieber Leser; --- und weil ich uns allen zutrauen konnte, daß wir das Ding doch endlich herauskriegen würden.

beantworte die Frage, "was ist musikalische Laune?"

Frisch, also mit mir aus; — laßt uns die Aesthetiker um Rath fragen.

Laune (sagt der Verfasser der Gedanken über das interessirende, N. B. der s. W. und F. K. XII. B. 1. St.) soll theils diejenige Anlage des Kopfs anzeigen, durch die ein Mensch alle Sachen, von einer etwas sonderbahren Seite ansiehet, von allen auf eine etwas ungewöhnliche Art gerühret wird; theils diejenige Gemüthsart, in der er das, was er denkt, oder wozu er Lust hat, und was andre weder sagen noch thun würden, weil sie sich von der Meinung der übrigen, oder von der Gewohnheit einschränken lassen, ohne Zurückhaltung sagt und thut: — weiter. Der launigte Charakter öfnet so zu sagen die Seele, er treibt jeden Keim von Gedanken gleich so weit heraus, daß er gesagt werden muß, und lässet uns also mehr von

der geheimen Philosophie des Menschens (des Herzens seze ich hinzu) erfahren, als irgend ein anderer.

Congreve sagt, Humor sey eine besondere, unvermeidliche Art, etwas zu sagen, oder zu thun, die unter allen Menschen, einem einzigen eigen, und natürlich ist, und wodurch seine Reden, und Handlungen, von anderer Menschen ihren sich unterscheiden.

Ben Johnson (in Every Man out of his Humour) wenn eine besondere Eigenschaft den Menschen so beherrscht, daß sie alle seine Kräfte, Wirkungen, und Lebensgeister, in ihrem Fluße, einen und eben denselben Weg zu nehmen zwingt, wird Humor seyn.

Zum Humor sagt Riedel, (Theorie der S. Künste und Wissenschaften p. 93.) gehört ein Charakter, der sehr eigenthümlich ist, und sich von den gewöhnlichen Charaktern auf eine sehr abstechende Art unterscheidet. —

— Einer allgemeinen gemeinschaftlichen Gesinnung, fehlt mit dem Ansehen der Besonderheit — Laune. — Der Charakter des Humoristen weicht daher von der gemeinen Einrichtung seiner Gattung ab, und zwar so, daß er insgemein etwas bizarres und unschikliches enthält, welches aber deswegen nicht allemal lächerlich, oder belachenswerth ist. — — Ein wichtiges Ingredienz in den Charakter eines Humoristen ist ferner, ein gewisser Eigensinn, (warum aber just Eigensinn?) der sich durch Worte und Werke, ohne Zurückhaltung an den Tag legt. — — Seine Laune ist ihm entweder so lieb, daß er sie nicht verbergen will, oder hat so viel Gewalt über ihn, daß er nicht kann.

Das Resultat ist: die Unschicklichkeit der Gesinnungen eines sehr eigenthümlichen, abstechenden, und eigensinnigen Charakters, wie fern sie, ohne Zurückhaltung durch Mienen, Worte, oder Werke an den Tag geleget werden, — ist Humor.

Abgezogen — angewendt, und die Summe berechnet!

Bestünde Humor nach Congreve, in einer besondern und unvermeidlichen Art zu thun und zu reden, die einem Menschen allein natürlich ist, und seine Reden und Handlungen, von den Reden und Handlungen anderer, unterscheidet, so müßte jeder Mensch Humorist seyn; denn ich finde (mit Riedeln) an jedem Menschen, dieß ihn unterscheidende. Jeder Mensch ist nun aber nicht Humorist, also fehlt der Erklärung offenbar das Charakteristische, — also ist sie latior suo definito. Riedel hat sie enger, und also adäquater gemacht, wenn er sagt, der Charakter des Humoristen müsse sehr eigenthümlich seyn, müsse sich auf eine sehr abstechende Art unterscheiden; — müße das Ansehen der Besonderheit haben.

Auch Home hat diese Beschreibung zu weit gefunden, hat sie angegriffen; — machts

aber nicht um so besser. Die Laune sagt er, müsse etwas unanständiges fassen, was den Humoristen in unserer Achtung verringert.

Das Sonderbahre des Charakters, wenn es den Mann in unserer Achtung nicht verringere, könne nicht Humor genennt werden; — der Charakter müsse aus Umständen entspringen, die zugleich lächerlich, und unanständig, (d. h. belachenswerth) sind.

Auch zu weit. Denn sagt Riedel, la Fontaine und Schwift waren die größten Humoristen, das weiß ich, und sie verliehren nichts dadürch in meiner Achtung. Der Charakter des Humoristen kann etwas bizarres und unschickliches enthalten, ohne daß es lächerlich oder belachenswerth seyn muß. — Wie wenn diese Unschicklichkeit wichtig, — das heißt interessant für uns wäre? — wie wenn sie durchs interessante, alle Bewegung des lächerlichen, alle verächtlichen Gesinnungen aufhübe?

Noch hat jeder Mensch viel eigene und unschickliche Phantasien, die ihn zum Humoristen machen würden, wenn wir sie wüßten. Jeder Mensch würde Humorist seyn, wenn jeder Mensch sich nicht verstellen wollte, wenn jeder das eigene seiner Gesinnungen blicken liesse: da es nicht ist; so ist noch ein wichtiges Ingredienz in den Charakter eines Humoristen; — ein gewisser Eigensinn, der sich ohne Zurückhaltung an den Tag legt.

So weit bin ich auf dem gebahnten Pfade vorgerückt, — und am Ziele.

Aber für die Stätigkeit des Charakters scheint mir noch ein Ingredienz zu fehlen! — die ganze Fülle des Humors hat mir Riedel nicht bestimmt; Ben Johnson giebt mir einen Wink, ihn zu ergänzen.

Dieser Charakter eines Menschens, dieser Trieb der Seele muß so herrschend seyn, muß ihn so merklich zu einem besondern

Punkt hinlenken, daß er alle Kräfte, Wirkungen, und Lebensgeister, in ihrem Flusse, einen und denselben Weg zu nehmen zwinge. — Und worinnen liegt das bizarre, das lächerliche? Selbst in der Ernsthaftigkeit des Humoristen liegt, diese Ungereimtheit.

Gedanken und Gesinnungen in Empfindungen, Worte in Töne verwandelt, so habt ihr die musikalische Laune.

Muß der Charakter des Humoristen überhaupt, auf eine sehr abstechende Art, von der übrigen ihren, Unterscheidenheit, — so muß es **Empfindung** ebenfalls; — auch sie muß das Ansehen der Besonderheit haben.

Muß die besondre Eigenschaft allthätigmachend, allbestimmend seyn — so muß es die Empfindung auch seyn; sie muß allumfassend, und im Strom mit sich ziehend seyn.

Der Charakter des Humoristen, weicht von der gemeinen Einrichtung seiner Gattung ab, enthält etwas bizarres, das lächerlich seyn kann, ohne verächtlich zu werden. — Auch die Empfindung weicht ab, auch die Empfindung kann das bizarre, das lächerliche enthalten; — eben dadurch daß sie auf eine abstechende Art von der Gattung abweicht.

Keine Zurückhaltung! — die Empfindung muß sich, wie die Gesinnung so wie sie entstehet, — noch dazu mit einer Art von Selbstzufriedenheit, an den Tag legen.

Das Resultat ist zugleich Beschreibung. Eigenthümliche, abstechende Empfindungen, ohne Zurückhaltung, mit der Miene der Wichtigkeit, andeutungsweise durch Töne an den Tag gelegt, — so daß alle Empfindungen sich in der einzig herrschenden concentriren; — wird musikalische Laune seyn.

Das wird niemand in Abrede seyn, daß die einzig herrschende Gesinnung (oder weil von der Tonkunst die Rede ist) die einzig herrschende Empfindung Haydens abstechend, bizarr sey; — daß sie sich ohne Zurückhaltung äußre. Will man sich auf Haydens Adagio berufen? — gut denn ists ernsthafte, intereßirende Laune; wie bey den tragischen Gesinnungen eines Schakespear.

Auch das ist gewiß, daß Haydens Humor an sich, das verringernde unserer Achtung nicht habe, das der Vater Home an jedem Humoristen zum Charakter macht.

Laune muß die einzig herrschende Empfindung

Haydens Laune habe ich oben gesagt, hat offenbahr schlimme Folgen für die Tonkunst gehabt; richtig! denn wenn alles um uns herum Humorist seyn will, so behüte uns der Himmel vor ewigem Gelächter, oder --- vor Ohnmachten.

dung seyn. Wie wenn wir sie aber nicht durchgehends in allen Haydenschen Produkten, als das einzige, hervorstechende Gepräge fänden? So ist es ein Beweiß, nicht; — daß ich den Unterscheidungs-Charakter falsch bestimmt hätte; sondern, daß diese Empfindung nicht, zu allen Zeiten in gleichem Grad herrschend, — in gleichem Grad so deutlich kenntlich seyn müsse, und daß Humor seine Ebbe und Flut haben könne; — Ebbe und Flut, die durch Lage, physischen und moralischen Einfluß, und überhaupt durch Umstände des Lebens, bestimmt und abgeändert werden kann; — — nicht unterdrückt; so wenig, wie Rabners Gesinnung, beym Untergang seiner Güter.

Wer den vielseitigen Einfluß aufs Herz und die Verwicklungen kennt, worinnen der Mann unterm Monde wallen, und weben muß; wer wollte es da, von irgend einer Gesinnung oder Empfindung annehmen, daß sie immer gleich herrschend, gleich thätig sey?

Und keine Fähigkeit, keine Eigenschaft, keine Kraft, leidet mehr Abändrung, mehr zufällige Bestimmung, als Empfindung; — weil keine mehr von der Bestimmung der sinnlichen Rührung abhängt, als sie. Aber man nenne mir auch nur ein einziges Produkt von Hayden, wo Laune nicht immer merklicher Zug wäre? Man wird keines finden.

Wenn nur eine einzige, bestimmte Empfindung nie der Vorwurf einer Sinfonie seyn kann, so kann auch Laune überhaupt, nicht das wahre Gepräge derselben seyn, und Haydens Sinfonien werden, weil seine Empfindung zu einseitig ist, — weniger als Sinfonien seyn.

Desto völliger finde ich meinen Mann im Quatro und den verwandten Arten desselben. Da ist der Punkt wo ich ihn messe, und meine Achtung verspreche, wenn er der Mutter Natur, der er seine Modification zu

danken hat, ihren Abzug davon gestatten will.

Daß Hayden oft wieder die Regeln des Contrapunkts fehlt, will ich ihm schenken, wie Gretri: denn nur zu oft ist sie zu subtile Theorie, die den Künstler, der sich zu genau an sie bindet, von grössern Schönheiten abhält.

Daß er eigentlich den Octavengang eingeführt; — ist mir lieb; denn er kann oft, ohne Rücksicht, auf Richtig- oder Unrichtigkeit grosse Wirkung hervorbringen; und hat wenigstens fürs Ohr, das genaueste Verhältniß zur einfachen Octav. Aber wenn die Empfindung des lächerlichen (nach einer, für die Künste äusserst interessanten Erfahrung) nur alsdenn angenehm ist, wenn die Seele leer von jeder andern, besonders wiedrigen Bewegung ist, so wollte ich für keine Kunst weniger Humoristen wünschen, als für die Kunst der Töne.

Jordani.

So wie David, der Kupferstecher plötzlich da stand, und durch ein Meisterstück sich der Welt ankündigte; — so stand Jordani da, und kündigte es durchs frappanteste Produkt an.

Der Spieler heischte wo er war, Jordanische Stücke, und dem Mann, dems drum zu thun war, daß er recht von innen heraus erschüttert, recht au fond du Cœur getroffen würde, bath den Spieler um das nemliche, und — Jordani wallte indeß Hand in Hand, mit Bachen, Abel, und Kammel, die blumichten Pfade hinab, und scheint die Vorzüge dieser Männer in sich zu vereinigen: verbindet Bachens Wahrheit, Abels Süßigkeit, und Kammels zärtliche Empfindung, mit seiner ursprünglich melancholischen, und mit der Profundität, die der umfassendste Zug seines eigenthümlichen Charakters ist.

Noch ist Melancholie, der herfürstechendste Zug seines Produkts, die Seele seiner Gesänge, und alle dadurch erregte Empfindungen, haben entweder eine nähere oder entferntere Beziehung auf sie. Aber so ängstlich, so schauderhaft, so in sich selbst verwickelt ist sie nicht, wie oft beym Italiäner. Sie wärs, wenn sie nicht unter auswärtigem Clima verdünnt worden wäre, sie wärs, wenn es dem Manne, durch Nachahmung entgegengesetzter Empfindungen, nicht möglich seyn sollte, seiner ursprünglich eigensten, den völlig bestimmenden Strom zu nehmen; — wenn der Mann, durchs gefühlvolle Wohlgefallen an den Mischungen anderer, selbst, nicht unvermerkt, fremde Töne, und andre Mischungen annehmen könnte — und wer wollte im Creis der lachenden Natur, sanfter Grazie, und schönen Unschuld, — wer wollte zwischen Bachen, Abel, und Kammel, immer seufzen?

Demnach ist Jordanis Gesang unverfälscht, zärtlich, grazios, immer wahr, und allemal, wenigstens mit einer schwachen Tinte von Schwehrmuth überzogen. Alle einzelne Züge sind durch die Bande der Harmonie verbunden. Volle Harmonie preßt, verschiedene gegeneinander laufende Empfindungen so in eins zusammen, daß das ganze Stück ohne verwirrt zu seyn, ich möchte sagen, das changeant fürs Herz ist, was das Schillernde durch den Zusammendruck antipathetischer Farben, fürs Aug ist. — Vergnügen.

Kammel.

Fühlt oft so innigst wie Pugnani, oft so zärtlich wie Philidor, und immer wie Abel, schön, wahr. Er kennt die Natur und Grenzen seiner Instrumente zum Vortheil der Wahrheit. Weiß Verflössung, und geschickte Austheilung des Lichts und Schattens, ist melodisch schön, und harmonisch vortreflich: — und setzt voll, rund, compreß — und doch durchsichtig.

Philidor.

Man mag auch immer am Philidor tadlen, (*) daß er den Gesang, dem Accompagnement aufopfre, das heißt, daß er lieber Kunst zeigen, als angenehm seyn wolle, daß er aus lauter Fruchtbarkeit dunkel werde, und daß er bey aller Gelegenheit seine musikalische Reichthůmer ausbiete. Ich will seinen Werth nun nicht ůberhaupt bestimmen, ich will bloß einen einzigen Punkt festsetzen, woraus ich ihn messe, — ein Punkt, indem er mir ůberaus vortheilhaft erscheint. Aber aus wie viel Punkten ist die Linie zusammengesetzt, die den Maasstab zur Ausmessung des Verdienstes im Ganzen giebt; und wie ůberaus groß muß der Mann seyn, dessen Hőhe alle Punkte hinauf erreichen kőnnte!

---

*) S. des deutschen Mercurs 1. B. 1. St.

Philidor soll mir ohne Rücksicht auf andre Empfindungen, blos das Gefühl einer reizend, schmachtenden Liebe erregen. Trift er sie, d. h. erregt er mit eben der angenehmen Farbe, schnur gerade die Empfindung, oder das Gefühl in mir, daß ich unter andern Umständen, und in einer Wissenschaft oder Kunst, die bestimmte Ausdrücke hat, so nennen könnte und würde, oder — kann er den, als bekannt angenommenen zärtlich Verliebten bis zur Weichheit rühren, so ist sein Werth festgesetzt. Und man höre doch nur Philidors Adagio in der gehörigen Disposition, wie zärtlich, wie rührend, wie bis auf den gehörigen Punkt erweichend ist es nicht! Scheint er nicht durchgehends die eigenste Empfindung präciß zu bestimmen, scheint er nicht, so zu sagen, Dichter und Setzer zugleich zu seyn! scheint er nicht alle Details, die der Mahler dem Auge darstellt, dem Ohr fühlbar zu machen? In seinem Maréchal Ferrant entwickelte er die Kunst, die stumme, leblose Natur zu schildern, die

physischen Bewegungen des Menschen nachzuahmen, — und er hat ausserordentlichen Zulauf gehabt. (*)

Noch ist dieser Künstler nicht am Ziel seiner Vollendung. Seitdem schwang er sich über seinen Dichter, indem er ihn pathetischer und erhabener machte.

(*) Eben daselbst.

Pugnani.

Wenn der Hang zum melancholischen Temperament, der Flor der Künste und Wissenschaften beym Italiäner ist; (so wie er es überhaupt seyn kann) wenn eben Züge der Melancholie den Unterscheidungs-Charakter der italiänischen Musik festsetzen, so folgt, daß das Adagio (und alle verwandten Arten desselben,) beym Italiäner (in Rücksicht auf Setzer und Spieler) weit mehr Eindruck machen müsse, als das Allegro: weil der abgeänderte Momentengang, und das bey demselben zu Grund gelegte Thema, geschiktere Mittel, zur Herfürbringung seiner ursprünglichen Empfindung sind, als das, durch beyde Stücke entgegengesetzte, Allegro.

So wie der Setzer, kann der Spieler, im Adagio, die Empfindung mehr bis ins Detail entziffern, weil die, beym Adagio zu Grund gelegte Empfindung selbst, stätiger

und anhaltender ist, als beym schneller fliessenden Allegro. -- -- Gründe, warum durch ursprüngliche Mischung das Instrument des Spielers, wie die Bezeichnung des Setzers, umfassender, und enthüllender ist.

Ferner, es giebt gewisse Kleinheits-Schönheiten, so feine Nüanzen der Empfindung, die der Setzer entweder nicht vorschreiben kann, weil er die, dazu bestimmten Zeichen nicht hat, (*) oder nicht vorschreiben darf,

---

*) Theils weil er zu sehr durch den Raum seiner Taktart eingeschränkt ist, wie bey Drukern, Vorschlägen, mehrern zusammengehenkten Vorschlägen, und Läuffen, theils weil er für Mittel-Töne keine bestimmten Zeichen hat.

Denn hat die Natur keine Mitteltöne zwischen e --- f: h --- c? springt sie von e sogleich, zu dem nächstverwandten ganzen Ton, und warum denn nicht von c zu d, von d zu e? Ferner ist bey Saiten-Instrumenten der

weil sie zum Theil, von der jedesmahligen Disposition des Spielers abhangen, und welche vorgeschrieben (weil doch Handlung nicht für eine einzige Vorstellung gemacht ist,)

Raum zwischen zwey ganzen Tönen, entweder ganz Ober- oder Unter-Ton; keine Vermischung beyder? --- kein Mezzo tinto? wie bey den Farben violet zwischen roth und blau; grün, zwischen gelb und blau; grau, zwischen schwarz und weiß, das heißt, halb roth und blau, halb gelb und blau, halb schwarz und weiß? Wo macht die Natur ein einzig mahl einen Sprung; und ist die Verbindung in der Stufenfolge nicht immer unmerklicher Uebergang? (Sulzer. und Bonnet haben viel schönes über diesen Punkt gesagt; etwas entfernter, Moses im Phädon p. 129. der Frankfurter Ausgabe.) Noch mehr wir finden auf Saiten-Instrumenten, das Verhältniß eines halben zum ganzen Ton, nicht so genau bestimmt, wie $\frac{1}{2}$ --- 1: den halben Mittel-Ton zwischen zwey ganzen Tönen nicht bestimmt, zwischen c und cis, cis-d; d-dis, dis-e, &c immer noch Mittel-Ton. Was könnte der

zu monotonisch seyn würden. — Schönheiten, die der Spieler nicht so beym Allegro anbringen kann, weil er, durch desselben Geschwindigkeit zu sehr eingeschränkt ist; — Schönheiten, die das Allegro, weniger fühlbar, und für die Entziffrung der Empfindung, weniger geschickt machen, als das Adagio.

Schon nach dieser Theorie war vorauszusetzen, daß des Pugnani Werth, durchs Adagio zu bestimmen seye, — und vollkommen so find ichs durch Erfahrung bestätiget.

Artist für sie vor Zeichen wählen, jetzt, da zur Bestimmung des Verhältnisses der Töne unter sich, fünf Linien noch die besten Mittel sind? Wegen dieser unnennbaren Nüanzen, die von der Bestimmung des Spielers abhangen, habe ich immer die Bogen-Instrumente für die besten fürs Empfindungs-System gehalten. — Wie ich mich von meinem Ziel entferne!

Und Gott wie himmlisch melodisch ist es nicht! wie gewebt!

Warum studierte der übertriebene, und der Kunst viel zu viel aufopfernde Boccherini diesen feinen Mann nicht besser? Warum suchte er sich nicht, die Grundsätze der Melodie aus den Werken dieses sanften Sängers, zu entwicklen? — um für die seinigen einen leicht zu fassenden Umriß, — einen ununterbrochen laufenden Faden, festzusetzen?

Laßt auch alle Werke des Pugnani mit einer Tinte von Melancholie überzogen seyn, laßt oft selbst die Grund-Empfindung, woraus sich im Fortgang nach und nach andre entwicklen, eigenste Schwehrmuth seyn; — können verschiedene Leidenschaften nicht oft selbst, in den, an sich unangenehmen Empfindungen, Kühlung und Erquickung finden: — wie in den Klagen, Liebe? So ists bey Pugnani. Eine jede schwühle Empfindung führt bey ihm, ein kühlendes Lüftgen, ein

Mittel wieder sich selbst im Gefolge: wenn uns die Boccherinische immer in Angst und Bangigkeit läßt. Kurz die Empfindung, die der Pugnanische Gesang erregt, und die das Analogon der seinigen ist, ist die Empfindung der Liebe, deren Bestandtheile, Sehnsucht, Schmachten, und Gefühl glücklich verflossener Tage, sind. Und wie glücklich fühlt sich oft der Mann bey diesen Empfindungen!

Das abgezogen, was Pugnani zur Befestigung seines Ruhms, für die Poesie, fürs Theater gethan hat, erscheint er mir in seinen Quintetten am liebenswürdigsten. Sie, — aber mit der Seele des Pugnani, mit dem mäßigsten Allegro-Gang, gespielt, sind in diesem Fach die einzigen Meisterstücke.

Stamitz.

So freundschaftlich Hand in Hand, mit dem nemlichen Gefühl fürs Schöne, und Grosse, sind noch wenig ihre Bahn hinab gegangen, als Stamitz und Schmittbauer eine Zeitlang, — denn seit der Schöpfung Endimions, seit der Abändrung und Verbesserung des Pergolesischen Gesangs, seitdem Wöggels reformirte Trompete, und Küstners weiche Oboe, mit näherer Einschränkung, Schmittbauers Lieblings-Instrumente geworden sind, und er für sie vorzüglich seine Concerte bestimmt hat, — seitdem ist er auch weit voraus gerennt, und stehet am Ziel seiner Vollendung.

Concerte sind Stamitzens Meisterstücke, und sie sind groß, d. h. nach Zeichnung, Anlage, und Süjet erhaben; feyerlich, d. h. mit aller Stärke und Fülle des Accompagnements harmonisch; und neu, d. h. — mit

allen Reichthümern der Melodie zum Ganzen gemacht.

Selbst der Gott der Harmonie, scheint in den glücklichen Augenblicken, wo die volle, gefühlvolle Brust Stamitzens mit sich selbst kämpft, über ihn herabzukommen, und ihn, alle Ausflüsse seiner allmächtigen Gegenwart geniessen zu lassen.

Ein an sich wenig reitzendes Instrument, gewinnt in Stamitzens schöpfrischer Hand, alle Zaubermacht. Wenn er nun nach seinen Skizzen das Gemählde vollendet, und die kleinsten Details, die er fühlt, und sich allein vorbehalten hat, aus seiner Sympathetischen Bratsche ziehet, wie hinreissend ist er da! und welche Gewalt müssen seine rauschende Sinfonien für eine freye, ungefüllte, und prächtiger Ideen empfängliche, Seele haben, wenn sie vom Mannheimer Orchester herabgeflüstert, und — herabgedonnert werden.

Wie viel ist Mannheim seinen Stamitzen schuldig!

* * *

Plaz meine Zeitgenossen! — Luft und Pläz! Ein Mann dessen Herold ich seyn muß; — gerne seyn will, wenn ich ihm auch — fasces vortragen müßte. Denn euch unerkannt geht Grazie und Großheit dahin, und des Apollo Schüler seufzt über ein Jahrhundert, dessen Ehre er ist.

" Ists Bescheidenheit des vortreflichen Ton„künstlers, oder Undank der Welt, daß „sein Ruhm noch nicht verbreitet genug ist? fragt der größte Chronicken-Schreiber unserer Zeit, der Professor Schubart (drittes Vierteljahr p. 518.) beydes ists antwort ich dir, lieber Professor! **Schmittbauer** ist bey allen seinen ausserordentlichen Vorzügen, bis zur Gewissenhaftigkeit, bis zum

Eigensinn, bescheiden; und unser Jahrhundert ist gegen alle Vorzüge dieses Mannes, bis zum Undank gleichgültig. (Dieß ist überhaupt sein Unterscheidungs-Charakter.)

Kritische Briefe über die Tonkunst 1. B. heißt es. Unser Graun ist hin. Der Schmuk der deutschen Musen; der Meister des schönen, des edlen Gesangs; der Schöpfer seines Geschmacks. Der Mann der sich mit nichts, als unsern Herzen unterhielte; zärtlich, sanft, mitleidig, erhaben, prächtig, donnernd. Der Thränen, Freude, und Verwundrung aus uns preßte; ein Künstler, der die Kunst nur dazu gebrauchte, um die Natur, die reizende Natur, desto glücklicher, desto ausdrückender nachzubilden. Dessen Pinselstriche durch keinen harten Zug jemals verstellt wurden; erfindungsvoll, gedankenreich, ein unerschöpflicher Geist; — ein Muster in der heiligen Musik, unnachahmlich auf der Bühne; — der liebenswürdigste Mann.

Graun, ist hin, — aber sein Geist nicht; — Er beseelt mit allen seinen göttlichen Ausflüssen unsern

Schmittbauer.

zuerst! Schmittbauer ist allschaffend. Wenn man die vielen Arbeiten dieses Meisters ansiehet, und gehört hat, so ists unglaublich, daß immer durchgehends originelle Neuheit, der Charakter derselben seyn sollte. Kirchen-Musiken, Opern, Operetten, Pastorelle, Serenaten, Arien, Concerte, Quartetten, Sinfonien, ꝛc. lauter — im Ganzen unter sich unterschiedene Einheiten, mit besonderer eigenthümlicher Schönheit, Würde, und Wahrheit, nach dem jedesmaligen Zweck, und Absicht eingerichtet. Der Kenner muß sagen, Schmittbauer ist für jede Musikart so geschaffen, wie er in jeder unerschöpflich ist; — und, er ist für alle zugleich geschaffen.

Schmittbauer ist Allregierer. Ein Zug, ein Strich, ein Ton, eine Miene, eine Empfindung; — so zieht er aller Zug, und Strich, und Ton, und Aug das auf ihn wartet, und Empfindung, in die seinige hinein. Drang, Durchblick, Allsehung womit er Partituren anschauet, und lenkt. Gluckens Iphigenie muß man vor ihm liegen sehen! Wie er da Instrumenten, und jeder Stimme leise nachgehet, jeder sogleich aufzuhelfen weiß; wie er Empfindung und Momentengang, und die gehörige Abändrung des Tons, oder Colorits, in Gluckens Seele zu bestimmen weiß! — wie er den Strom hemmt, stillt, forttreibt, — und brausen läßt!

Schmittbauer hat das Concert episch gemacht. Episch wär der Setzer, wenn er in mir die Empfindung der Ehrfurcht, — Erschütterung mit Bewundrung und Staunen verbunden, erregen könnte; — Eben dieselbe, welche Mengs Auferstehung, Klopstocks Messias, und Laokoon in mir erregen. Em-

pfindung die bey den bildenden Künsten, und der redenden, bestimmter ist, mehr in ihrem Gang sich zergliedern läßt, als bey der dunklern, durchs Ohr erregten.

Dieß ist der Fall bey Schmittbauern. Sein Concert füllt und spannt uns. Erregt die Idee des Grossen, und angenehmes Staunen. — Nicht so bestimmt, aber eben in der Proportion, wie die Kunst bestimmterer, und deutlicherer Zeichen.

Die ganze Fülle des erhabenen liegt im Endimion. Habt ihr ihn gehört Erden-Söhne?

Demnach ist Schmittbauer, vollkommen musikalisches Genie, — umfassendes Genie. Denn Genie bestehet ja (nach Schubart) im Reichthum der Gedanken, glänzender Phantasie, unerschöpflicher Melodie, himmlischer Harmonie, tiefem Verständniß aller Instrumente, und vorzüglich aller Zauber-

kraft der Menschenstimme; — in der grossen Kunst jede Saite des menschlichen Herzens ganz zu treffen, mit der schärfsten Einsicht in die musikalische Poesie vereinbahret.

Züge die man nun, seit dem Jomelli tod ist allein von Schmittbauern abziehen kann. Wie gewaltig — brausend, stürmend und prächtig sind seine Sinfonien, — und doch flüstret Zephir sanft drein.

Seine Quartetten sind Vermischung von Tändeley, Rührung, und Munterkeit!

Seine — — — Ha! wenn ich alles nennen, alles bezeichnen sollte!

Lange, Schüler der Grazien! und der Harmonie, und Melodie Meister! lange fliesse dein Leben, sanft, das schönste Veilchen-Thal hinab!

Schobert.

Entgegengesetztere Gesinnungen und Empfindungen finden wir schwehrlich in einem Manne so genau vereiniget als bey Schoberten, und keiner unter der Sonnen hat das Instrument, mit so viel Kraft zu bewegen gewußt als er. Aber übertreibt er es auch nicht hierinnen? legt er wirklich einem Instrument nicht zu viel auf, daß doch so eigentlich nicht fürs Lermende (*) gemacht ist? Und hätte er, wenn er wie Lolli, beym Satz hauptsächlich nur auf sich sein Augenmerk nahm, Anspruch auf den geschenkten Beyfall, des blosen Liebhabers machen können?

---

*) Mich deucht, sagt Emanuel Bach, die Musik „ müsse vornemlich das Herz rühren, und „ dahin bringt es ein Clavierspieler nie, „ durch blosses Poltern, Trommeln, und „ harpeggiren, wenigstens bey mir nicht. „ — bey mir auch nicht lieber Vatter Emanuel.

Denn dazu gehört sehr viel, mit aller Kraft, und mit der Abändrung derselben, mit der gehörigen Schnelligkeit und Fermeté, Schobertsche Stücke zu spielen. Gewiß keine fordern so sehr, um gefallen zu können, die Meisterhand, als die seinigen. Und wie viel Bache, Schubarte, Becke, Schwanenberger, Reichardte, und Schmittbauerinnen (*) haben wir denn? Das ist ausgemacht wenn Schobertsche Stücke von Schoberten (diese Männer alle sind quoad hanc Schoberte) gespielt werden, so ist für den Zuhörer, Bewunderung, --- füllende Bewunderung, die herrschendste Empfindung. Er ist Ohr, und ohnmöglich ists, daß er im hinreissenden Tumult so kalt bleiben sollte, um in Rücksicht auf Setzer, in der Stille, Ueberlegungen, Vergleichungen, Critiken, über Plan, Ausführung, Verwicklung, Harmonie und Me-

---

*) Sie spielt die Schobertschen Stücke, in Rücksicht ihrer Jugend mit unglaublicher Fertigkeit, und Delicatesse.

lodie zu machen, d. h. die Wahrheit einzelner Stücke zu zergliedern.

Aber wenn man Schobertsche Stücke selbst spielt, — öfters spielt; noch mehr — zergliedert lernen muß, denn kann man doch auch mit kälterm Blute, Schönheiten entziffern, — Critiken für sich übers Ganze machen. Auf diese Art entstand nach und nach bey mir ein Mistrauen gegen Schoberts Melodie: — und nun will ich bestimmt sagen, daß ich fortschreitende Harmonie (das ist eben Melodie) den, Ton an Ton, Empfindung an Empfindung, kettenden Fortgang bey ihm vermisse. — Nicht im Stillstand, da weiß er durch die Bande der Harmonie, alle einzelne Töne, sinnlich faßlich, in einander zu weben, und zum Ganzen zu machen.

Lasset uns eine Vergleichung zwischen zwey Männern anstellen, die fürs Clavier Epoche machen. — Zwischen Eichnern und Schobert anstellen. Schönheit, und Pracht sind ihre

Unterscheidungs-Zeichen. — Schönheit beym erstern; Pracht bey Schoberten.

Eichner ist wie Schobert harmonisch, aber melodisch schöner als er. Abgeänderter, tiefer aus dem Grund geschöpft sind Schoberts Empfindungen als Eichners seine; — abgeänderter sein Colorit. — Eichner braucht sein Instrument immer fürs Herz; Herz scheint bey Schobert oft dem Ohr subordiniert zu seyn; Schoberts Werke sind Produkte einer erhitzten Einbildungskraft, und eines brennenden Herzens; Eichners — eines sanften, leicht zu rührenden, eines zärtlichen Herzens.

Eichner erschöpft einen Gedanken, eine Empfindung, bis auf die letzten Bestandtheile; Schobert erschöpft nie, aber bricht zu oft, und zu oft zu bald ab. Schobert ist in der Begleitung compreß, voll, und verwebt. Eichner leicht, und durchsichtig. Schobert hat das Verhältniß und Abweichung andrer

Instrumente vom Clavier besser studiert als Eichner: daher entstanden seine schöne Sonaten aufs Clavier, mit der Begleitung einer Violine und zwey Hörner.

Eine Empfindung weiß Eichner so mannigfältig abzuändern, daß er sie zur Leidenschaft macht: bey Schoberten ist die Empfindung sich gleicher; in gleichem Gang, und Stärke. Mahlerischer als Schobert, ist also Eichner.

Eichner beschreibt die ganze Geschichte einer Leidenschaft, und verfolgt sie bis zur Quelle; Schobert nimmt sie schon in einer merklichen Grösse.

Endlich wünschte ich allen Schobertschen Stücken mehr Licht, und allen Eichnerischen mehr Schatten. Mischung von beyden ists gehörige Colorit. Zieht von beyden gleiche Proportion ab.

Ueberhaupt ist Schoberts Grundgefühl, das, des grossen, des schrecklich erhabenen. So wie jede Empfindung entspringt, legt sie sich unabgeändert an Tag; — immer aber pathetisch. Zu viel Fülle seines Herzens, zu rascher Creislauf des Bluts machts, daß durchs zu volltönigte, die Melodie verdrängt wird: (denn Simplicität ist ihr erstes Ingredienz) anziehend ist indeß jedes Gefühl, und — sein Grab wird neben Vanloo's seyn.

Toeschy.

« Hier haben sie alles, was schön, was „ herrlich heissen kann, „ sprach jemand zu mir, mit der zufriedensten Miene, indem er mir das erste Flöten-Quatro vom Toeschy brachte; wir spielten es damahls, ich erstaunte über das melodische, über das, ineinander geflochtene, übers volle, über die harmonische Verbindung; über das reiche eines jeden besondern Instruments, — über das abwechselnde derselben.

Toeschy tratt just zu einer Zeit auf, wo es uns recht drum zu thun war, mehr fürs Herz zu erhalten; die ewige Steifigkeit einmahl verbannt, und die Tonkunst sinnlich schöner, mehr in Gesang verwandelt zu sehen.

Gut daß uns seine Flöten-Quatri zuerst entgegen kamen. Sie überraschten durch eine Art von Neuheit, und wir wünschten der

Flöte Glück, daß sie einen Mann fand, der sich ihrer so herzlich annahm; — einen Mann, der just eine, der bekannten, entgegengesetzte Bestimmung, und Wirkungskreis, für sie erfand. Denn für Mahaut- Quanz- und Telemannsche Concerte, gehörten nur Mahaut, Quanz, und Telemanne: und — da die Ausbreitung der schönen Wissenschaften, durch Verfeinerung der Empfindung überhaupt, auch ihren wohlthätigen Einfluß, in die Tonkunst zeigte, und den Geschmack derselben reinigte, — waren doch ihre Produkte zu sehr nach altem Schnitt, ihre Farben zu sehr abgeschossen, als daß sie uns, bey der Veränderung unseres ganzen sittlichen Zustandes noch gefallen konnten, — noch gefallen konnten, da wir schon anfiengen verwöhnt zu werden, da uns schon damals Filze, Stamitze, Richter und Graune, andre Zwecke (nebst andern Mitteln) lehrten.

Nicht zu nahe! Ehrwürdig, heilig sey mir die Asche dieser Helden. Sie haben alles für ihre Zeit und Sphäre gethan. Wie, lieben Brüder wenn sie das Eis nicht gebrochen, die Bahn nicht eröffnet hätten? — Wie, wenn ich Luthern tadlen wollte, daß er Cramers Poesie nicht hatte? Das sey ferne.

Toeschy zeigte nachher durch seine Concerte, daß man mit Recht, noch etwas schöneres von ihm, für die Flöte, erwarten könnte.

Und nun? — nun haben wir freylich unsere Schmittbauer, Eichner, und Riegel, — und in ihnen mehr, als Toeschy. Diesen Männeren war Toeschy noch nicht reitzend genug. Sie bearbeiteten das Quatro fast auf dem nemlichen Fuß, aber sie vermieden die Gleichförmigkeit waren mannigfaltiger, und ahmten Gesang mehr nach; — waren also noch melodischer. Dabey suchte Schmittbauer vorzüglich dem Quatro, das doch

nicht der eigentliche Gegenstand des erhabenen seyn kann, die Miene der Ernsthaftigkeit zu nehmen, die ihm Toeschy gegeben hatte, — es mehr herabzustimmen, und für die sinnlich angenehmen faßlicher, und nicht so hoch geschraubten Empfindungen brauchbarer zu machen.

In der Geschichte der Tonkunst werden die Flöten Quatri vom Toeschy allemahl einen ansehnlichen Platz verdienen! — denn Epoche machend sind sie allemal.

Ich habe Toeschysche Sinfonien gehört, die alle seine übrigen Werke, und alles vor ihm zurücklassen, die auch der Bestimmung einer Sinfonie weit getreuer waren, als die, seiner damahligen Zeitverwandten; — Strom in dem sich die Empfindung ergoß, — eine mannigfaltig schattirte Empfindung; — geschikte Verbindung der Instrumente zu einem Zweck; — sinnliche Melodie, ohne studiert zu seyn; — gehöriger Abstand zwischen dem

erhabenen und sinnlich schönen; — dieß alles machte sie anziehend. Aber, gestehen will ichs nur mit eben der Aufrichtigkeit, ich habe Sinfonien von ihm gehört, die das alles nicht waren: die weit unter seinen übrigen Produkten sind.

Kein Wunder; kann der Mann immer, — immer Meisterstücke liefern? — hangt der Werth nicht oft von der Disposition ab, worinnen es verfertiget wurde, — verfertiget werden mußte: — kann oft nicht die Zeit die Ungleichheit derselben bestimmen; alle Fähigkeiten, alle Empfindungen werden von Tag zu Tag mehr entwickelt, und kann alsdenn das jüngste Produkt mit dem ältesten gleichen Werth haben? kann der Mann dadurch daß er sich näher, einem besondern Fach bestimmt, nicht überhaupt seinen Werken, mehr Kraft und Werth ertheilen? natürlich daß die Arbeiten des Toeschy fürs Theater, einen Einfluß in seine Sinfonien hatten? — Kann oft nicht selbst, eine mit Jahren ent-

wickeltere, ausgebreitetere Denkkraft, entfernter oder näher, einen vortheilhaften Einfluß aufs Empfindungssystem, aufs Herz haben?

Doch wozu so viel Gründe, einen Mann zu vertheidigen, dem die Welt gewiß nicht, ihren Beyfall versagen wird.

Für den Antheil, den er an der Ausschmückung der Oper hat, mag ihm die Göttinn des lyrischen Schauspiels selbst verbunden seyn. — Auf uns hat er zu wenig Beziehung.

Noch eine Anmerkung zur Ehre des Mannheimer Orchesters. Wo Männer von so mannigfaltigen, oft entgegengesetzten Empfindungen sind; — deren jede an sich der Kunst ersprießlich seyn kann; wie reich muß da der Geschmack seyn, und wie sehr muß da jeder Reisende, so mannigfaltig schattirt ich ihn mir auch denke, seine Nahrung finden!

Vanhall.

« Den hätten sie hören sollen, schrieb mir
„ jüngst ein guter Freund, aus meinem
„ Geburths-Ort, — hören sollen, wenn er
„ piano bließ, wies war, als flüsterte er von
„ weitem zu uns her; — und beym forte
„ als rollte er Donner daher; ob ich gleich
„ die verschiedenen Modificationen des forte
„ und piano selbst am bewundrungswürdig-
„ sten fand. Wie voll, rund, rauschend,
„ und denn wieder wie süß, klar und rein
„ sein Ton war! Er spielt ohne daß ihm ein
„ Ton fehle, mit der vollsten laufendsten Ge-
„ schwindigkeit das Allegro, und denn eben
„ so voll gedämpfter Seele sein Adagio,
„ mit Weissens Intonation! Nie muß einer
„ seines Instruments mächtiger gewesen seyn,
„ als es Vanhall ist. „

Das ist nun freylich im Anfang ein bisgen überstiegen; — ein bisgen hochgeschraubt;

aber so soll der Mann auch seyn, der Busen hat; das Gefühl der Kunst, kann nie kalt bleiben.

Es mag seyn, wie es will, der Mann, der alle Empfindungen der Zuhörer, so in die seinige hineinzuziehen weiß, muß grosser Mann seyn.

Aber ich will nun Vanhall nicht als Spieler kennen lernen; ich will mich bloß auf seinen Satz einschränken. Da macht er zwey Epochen. Der Charakter seiner ersteren Stücke ist Naivetät; Fluß, Melodie, Leichtigkeit; — der Charakter seiner letztern, Aengstlichkeit, Steifigkeit, und Mangel an Melodie.

Ehedem war Vanhalls Imagination zum Ueberschnappen geneigt; jetzt ist sein Gemüth so still und ruhig, daß seine letztere Stücke, sehr schaal, und gemein vorkommen; daß seine vorige angenehme Schwär-

merey, in eine zu grosse Sparsamkeit der Gedanken verwandelt zu seyn scheint.

Das Gepräge seines Satzes für Violinen ist, überhaupt, Feuer, Wildigkeit, oft Pracht, mit Kenntniß der Natur des Instruments verbunden; — — des Satzes fürs Clavier; nicht Wildigkeit, nicht Neuheit; sondern Leichtigkeit, Fluß, und Annehmlichkeit, aber ohne hinlängliche Kenntniß des Instruments. — Des Satzes für die Flöte; oft zu viel Fülle, oft zu wenig, — nicht Melodie genug; — nicht Subordination genug für die Flöte; aber gut kontrastiert, leicht, und schön.

Wenn ich die überaus grosse Aehnlichkeit der Violin Quartetten des Vanhalls, mit den Haydenschen verglich, so kams mir immer unglaublich für, daß, um Original zu seyn, zwey Männer so gleich, sich so ähnlich gestimmt seyn sollten! — Und wer von beyden hat nachgeahmt, — wer ist Original?

Vanhall kam nach Hayden; Hayden kann also nicht nachgeahmt haben! zudem ist ihm seine Mischung viel zu natürlich, — bleibt ihr viel zu sehr getreu. Hat also Vanhall nachgeahmt, oder ist er wieder Original? Wie gesagt, diese Aehnlichkeit findet sich nirgends in der Natur.

Hayden ist das, was er ist, immer: — ein Zug bey Hayden.

Vanhall ist das, was er oft ist, nicht immer, — also mehrere Züge, mehr abstechende Seiten bey ihm. Wenn er also wie Hayden, für dieses Fach Original wäre, müßte er es immer auf diese Art seyn. Noch mehr! — Vanhalls Grund-Empfindung seiner erstern Violin Quartetten, ist derjenigen, seiner letztern Sinfonien, und Flöten Quartetten oft schnurgerade entgegengesetzt. Vanhall hat also offenbahr Hayden zu seinem nachzuahmenden Original gemacht, — und

mit gutem Glück — nicht sclavisch nachgeahmt.

Betrachtete ich Vanhalls Flöten Concerte, so konnte ich immer als Theorie annehmen, daß er der vollkommene Meister dieses Instruments seyn müsse. Aber warum setzt er in seinen Quartetten so leer für die Flöte? zu oft, in der, für sie nicht recht angemessenen Ton-Art? zu wenig in der eigensten Gegend der Flöte, zu tief in einem Stück fort?

Hat er hier sein Augenmerk blos auf sich eingeschränkt; hier sich, für seine rauschende volle Tiefe, was zu gute thun wollen? — aber der durchdringend rasche Ton, ist nicht der Lieblings-Ton der Flöte; — der flüsternde, der singende in der Höhe ist es. — Und gewiß ists, daß kein Virtuos, ohne Quanzische Flöte, die halben Töne der Tiefe,

z. B. gis, b, auch f, in der präcisesten Bestimmtheit angeben kann. (*)

Der Flöten Setzer ist also durch die Grenzen seines Instruments eingeschränkt, und nur an gewisse Ton-Arten gebunden, — eigentlich nur (um sich die beste Wirkung zu versprechen (an g — d ♯ und allenfalls auch an c ♯.

Doch wie oft unterscheidet sich Genie, von andern Menschen-Kindern, durch Capricen, oder durch Bizarrerien, wenn es sich nicht durch Neuheit, oder andre Mittel unterscheiden kann!

---

*) Herr Weiß hat eine Flöte nach Tacets Erfindung. Den matten Tönen gis, fis, b c, ist durch eine kleine Seiten-Klappe, die schönste Volltönigkeit gegeben worden. Und durch Hülfe einer langen Klappe kann man das untere cis und c mit voller Reinigkeit herausbringen.

Noch eine kleine Wiederholung. Von Vanhalls Violin Quartetten gilt (im Ganzen) das, was von Haydens seinen gilt. Laune ist herfürstechender Zug.

Seinen Concerten fehlt bey allem Werth den sie haben, die gehörige Simplicität. (Das erste Requisit des Epischen.)

Bey seinen letztern Sinfonien scheint er sich allen Zwang angethan zu haben, seine ursprüngliche Empfindung zu verläugnen, daher das strotzende.

Seine ersteren sind just das Gegentheil, voll, harmonisch, plan, und prächtig: es fehlt ihnen das studierte, das in der Kunst allemal matt, und langweilig ist. Sie sind die natürlichen Ausgüsse seines Herzens; wenn er bey den letztern blos gedacht zu haben scheint.

Seine Flöten Quatri haben zwar festen

Sinn, bestimmte Bedeutung, — aber Bedeutung, die nicht oft genug abgeändert, nicht mannigfaltig genug schattirt, und zu herrschend ist: — und denn zu gedehnt.

Dürfte ich mich hier, mehr auf Sing-Musik einlassen, ich würde denn Vanhall eine grosse Stelle, unter den guten Singsetzern anweisen.

Es ist unglaublich, wie er sich da auf einmal aus seinem gewöhnlichen Creis und Lage hinauszuschwingen weiß; wie sehr er sich da, dem Italiäner (der doch ein für allemal, Muster für die Singmusik bleibt,) nähert.

Seine Arien erhalten durch das concertirende der Stimmen, durch den Fluß, durch Schönheit der Harmonie, den Lobspruch, den die besten Arien verdienen. Hört sie, — und sehet dann, wie freundschaftlich der Setzer mit dem Dichter gehet.

Je bestimmter, (das ist ein Grundsatz, der sich vorzüglich auf Vanhall anwenden läßt) und also auch je deutlicher eine Empfindung ist, die er zu unterhalten, zu verfolgen, auszuschmücken hat, — also auch, je mehr der Dichter sein Wegweiser ist, desto vortreflicher ist Vanhalls Produkt. Und — möchte doch der Setzer, dessen Empfindungen zu verworrn in einander laufen, der Setzer, der so zu sagen keine bestimmte Empfindung in sich fühlt, deren Geschichte er schildern könnte, — — den Dichter freundschaftlich umarmen, sich ganz in das Gebiet der Dichtkunst einschliessen, und poetische Bestimmtheit, mit musikalischer Wahrheit und Reitz auszuschmücken suchen! — möchte doch jeder nur auf dem Pfade, den ihm die bestimmende Natur selbst eröfnet hat, unverrückt zu seinem Ziele forteilen!

Natur, Kraft und Endzweck der Tonkunst ist's, das Herz zu rühren, dadurch daß sie Leidenschaften erweckt; denn das Wohlgefallen, sagt Webb, ist nicht die Folge eines beständigen und fortdauernden Zustandes der Nerven, und Lebensgeister.

„Gehen wir auf den Grund dieser Kunst, (s. Versuch über den musikalischen Ausdruck;) so werden wir finden, daß sie, vermög der Einrichtung der menschlichen Natur, so wohl auf unsere Einbildungskraft, als auf unsere Leidenschaften mit einer mächtigen Gewalt zu würken im Stande ist.“

Auf unsere Einbildungskraft? — Auf das Vermögen uns solche Dinge fürzu-

stellen, die wir nie durch die Sinne vernommen haben? Unten will ich zeigen, daß diese abgesonderte Kraft der Seele, ausgeschlossen ist.

Jede Leidenschaft wird erregt, noch mehr, (denn nicht jede Empfindung ist Leidenschaft;) jede Saite des Herzens wird getroffen, durch den musikalischen Ausdruck.

Ausdruck, * ist die geschickte Anwendung der Harmonie und Melodie aufs Thema; mit andern Worten, auf die zu Grund gelegte, concentrirte Empfindung.

Ausdruck ist also keine einzelne Einheit, keine für sich bestehende Kraft. Melodie und

* Galuppi setzt den Werth der guten Musik — oder Ausdruck, in vaghezza, chiarezza e buona modulazione. — Unbestimmt, und zu wenig präciß. Vaghezza ist kein besonderer Bestandtheil.

Harmonie passend in einander gewebt, ohne beyder Naturen zu verändern, und entsprechend gewählt, — Ausdruck.

Was Zeichnung, (Beschreibung des Dings mit der Umrißlinie,) in der Malerey ist, ist Melodie in der Tonkunst.

Linie beschreibt Raum; Melodie, Momente; die erste durch zusammenkettung der Punkte; die zweyte durch zusammeukettung der Augenblicke. Nur durch Beschreibung des Raums wird Ding — fühlbar für seine Art, Gattung, Classe bestimmlich; — namentlich deschreiblich. Nur durch Melodie werden alle folgende Theile faßlich mit einander verbunden, und zum Ganzen verwebt. Faden, dem du nachgehen must.

Colorit ist Rundung der beschriebenen Figur durch Licht und Schatten; Harmonie ist Concentrirung der Melodie, auf einen Punkt,

(Rundung der Melodie) --- Mannichfaltigkeit in der Einheit. Harmonie verhält sich gegen Melodie, wie Stillstand zur Fortschreitung. Ein Akord angeschlagen, wird, wie er jetzt harmonisch ist, melodisch, wenn 3 – 5 – 8 auf einander angeschlagen werden.

Harmonie ist relativer Begriff; Melodie, für sich bestehender.

Das gleichzeitig sinnliche Verhältniß eines Tons, zum andern --- mehrerer Töne zu einem, ist --- Harmonie. Sinnlich faßliche Folge der Töne, ist --- Melodie.

Das einfachste harmonische Verhältniß ist das Verhältniß der Töne eines Akords, zur Oktav.

Jede Melodie ist fähiger Leidenschaften zu erregen, als Harmonie.

Harmonie erregt (an sich) eine Leidenschaft, eine Empfindung, als die, des Verhältnisses. Aber sie bestimmt, sie heftet auf einen Punkt, sie verstärkt dieselbe, — wenn sie erregt ist. Nur durchs transitorische können Leidenschaften in der Tonkunst erregt werden, — nur dadurch, daß eine Empfindung ihren Gang durch verfolgt, und auf ihren höchsten Gipfel gebracht wird.

Wenn Harmonie, Leidenschaft erregen sollte, und könnte, so müßte jede Empfindung, wie sie sich urplötzlich darlegt, Leidenschaft seyn.

Wenn Harmonie, Leidenschaft erregen sollte, und könnte, so müßte Macht des Schalls, Empfindung zur Leidenschaft hinauf treiben können, — und im Moment des physischen Fühlens. Ich läugne es.

Karl Avison sagt: „ die Macht des
„ Schalls in Aufbringung der Leidenschaften
„ ist erstaunlich groß. So werden wir beym
„ Rauschen des Donners, beym Getöß der
„ kriegerischen Geschütze, beym Aufruhr eines
„ wütenden Sturms in Schrecken gesetzt. “

Richtig, aber nicht auf Tonkunst anwendlich.

Wir werden durch das Rauschen des Donners, durchs Getöß des kriegerischen Geschützes, durch den Aufruhr eines wütenden Sturms in Schrecken gesetzt, — nicht so wohl durch die Natur ihres Schalls, als durch die, mit dem Hören verbundene, (wenigstens dunkle) Mitempfindung der Gefahr. Dachte Karl nicht an das Suppositum der Natur des Schreckens? — Auch das abgezogen, so ist hier Nervenerschütterung konvulsivisch, und blos auf diese Fälle in der Natur eingeschränkt.

Und wo fand Avison die Aehnlichkeit musikalischer Töne, mit dem Donner, Geschoß, und Sturm? welches ist der bestimmte musikalische Ton des Donners, des Geschosses, und Sturms?

Soll er die höchste Verstärkung des Lauts seyn: so wären uns unter andern auch die Mittel benommen, eine an sich angenehme Leidenschaft zu verstärken; so müßte jedes Fortißimo, entweder Donner, oder Geschoß, seyn; -- wenigstens die Empfindung desselben erwecken müssen.

Eben so unrichtig fährt er fort: „Es „giebt wiederum gewisse Töne, * welche die „Freude, andere, welche die Traurigkeit,

* Töne zwar, wodurch sich diese Leidenschaften selbst ausdrücken, --- aber nicht Töne, wodurch sie angezeigt werden können.

„ andere, welche der Zärtlichkeit und Liebe,
„ natürlich sind. “

Einzelne Tone, sind einzelne Farben; ist denn nicht erst die geschickte Farben Verbindung, Befriedigung, und das Vergnügen, welches uns die Malerey gewähret?

Modulationen hätte er sagen sollen.

Nur also, Verbindung der Harmonie mit Melodie, bezeichnet, beschreibt, drückt aus; Empfindungsgang, — Geschichte, und dadurch Leidenschaft.

Aber welche Leidenschaften drückt Tonkunst * aus? Welche kan sie, welche soll sie ausdrücken?

* Man wird in der Folge sehen, daß wir von der Tonkunst, ohne nähere Verbindung mit der Poesie, reden.

Alle soll sie nicht ausdrücken.

Das wird hier ohne nähere Erklärung, und Bestimmung angenommen: weil der Satz zu sehr in die Augen fallend ist.

Der Grund ist, Empfindung des schicklichen, Geschmack.

Alle kan sie auch nicht ausdrücken.

„ Nicht auf jede Leidenschaft erstreckt sich „ die Gewalt der Musik. * Sie hat die be„sondere Eigenschaft, die geselligen, und „ glücklichen Leidenschaften zu erregen, und „ die entgegen stehenden zu bezwingen. Ich „ frage einen jeden, ob er jemals durch die „ Gewalt der musikalischen Töne, zu Hand„lungen des Eigennutzes, der Grausamkeit, „ der Verachtung, Nachsucht und Bosheit

* S. Versuch über den musikalischen Ausdruck.

„angetrieben ist? oder ob er jemals gefun=
„den hat, daß Eifersucht, Argwohn oder
„Undank in seiner Brust durch Harmonie,“
(durch Harmonie? Nein Harmonie ist hier
nicht der Gegensatz von Melodie, sondern
Dißharmonie,) „oder Dissonanz erzeugt
„sind?“

Nein! will ich im Namen eines jeden antworten. Aber das, was hier ein Compliment für die Tonkunst seyn soll, ist just das Gegentheil.

Alle diese Handlungen, diese unordentlichen Empfindungen, erregt die Tonkunst nicht, — nicht weil sie sie nicht erregen will, nicht weil es unter ihrer Würde ist, sie zu erregen, sondern weil sie sie nicht erregen kan. Könnte sie sie erregen, so müßte sie sich auch wenigstens einmal schon erregt haben, denn es ist nicht glaublich, daß sich der Tonkünstler immer so streng an die Regel des Ge=

schmacks gebunden habe, — habe binden können; * und kan denn die Gewalt der Musik, der Leidenschaften, nicht bis zum Uebermaas treiben? Ist Uebermaas nicht Kontrapost?

Ist Ueberspannung auch Kraft?

Und was haben Töne für eine Beziehung auf alle diese Leidenschaften? Was ist zum Beyspiel zwischen Neid, und Ton, das dritte der Vergleichung?

Ich denke die geselligen Leidenschaften, sind nicht deßwegen durch die Tonkunst zu erregen, weil sie edler, sondern weil sie — geistiger ** sind.

* Verzweiflung schildert die Malerey auch nicht, weil sie unter ihrer Würde ist; d. h. weil sie sie nicht schildern soll: — und dennoch ist Verzweiflung nie geschildert worden?

** Ob sie gleich durch das geistige — edler werden.

Der nemliche Fall beym Eckel.

Gewiß ist's aber, daß niedrige, unwürdige Leidenschaften in der Tonkunst nicht auszudrücken sind, und daß jede Leidenschaft, die mit Vergnügen vermischt ist, nur Gegenstand der Tonkunst seyn kan. Den, auf den sich zuletzt doch alles bezieht, und der, so wie er zu den Meereswellen bis hieher spricht, jedem, Gränze und Maas vorschreibt, laßt uns dafür anbeten; — die Gränzen der Kunst nie überschreiten, und sie selbst mehr, als eine ihrer Schwestern lieben.

Alle aus Gesinnungen entstehende Bewegungen der Seele — alle Leidenschaften, lassen sich in Rücksicht auf Musik, auf diese vier Klassen, als Quellen, zurück führen, und einschränken. Zorn, Liebe, Stolz, Traurigkeit,* und in so ferne einer, dieser vier Klassen, jede musikalische Bewegung

* Webb ist mein Vormann.

entsprechen muß, auf folgende vier Bewegungen.

Zorn.

Plötzliche Uebergänge, gewaltsame Wiederkehr der Töne, die die Nerven mit Gewalt angreifen, und die Lebensgeister in Bewegung setzen.

Liebe.

Ruhige Folge verlängerter Töne, die sanfte, ruhige Vibrationen erwecken.

Stolz.

Allmählige Zunahme der Töne, die die Lebensgeister erhöht, und ausbreitet.

Traurigkeit.

Abnahme der Töne, die die Lebengeister nachläßt, und schlaff macht.

Laßt uns überhaupt bemerken, daß in Absicht des Tons, das Forte, dem Zorn und Stolz, das piano der Liebe und Traurigkeit, eigen sey.

Uebergang von einer ruhigern Gemüthsbewegung, zu einer erhebenden, geschiehet durch Zunahme des Forte; (freylich nicht allein;) Abgang von einer erhabenen zu einer entgegen gesetzten, durch Abnahme desselben. Forte erhebt, piano schwächt.

Die allmählige Verstärkung des Forte, verstärket die Gemüthsbewegung an sich; die allmählige Abänderung des piano schwächt sie.

Jede an sich erhebende Gemüthsbewegung, wird nie, ausser im Kontrast, zum piano herab gestimmt, jede an sich niedergeschlagene Bewegung, wird nie, ausser im Kontrast, zum Forte verstärket.

Eine Herabsinkung des Tons vom Forte ins piano (sagt Webb,) thut eben eine solche angenehme Wirkung, die mit dem Gefühl der Nerven übereinstimmt; wie wir nach einem Zustand, der eine Mischung vom Schmerz hatte, die sanfte Erquickung einer allmähligen Erleichterung empfinden.

Zorn -- fortißimo.

Traurigkeit -- pianißimo. (im Ganzen,)

Denn Zorn ist die erhebend'ste Leidenschaft, und Traurigkeit, die niederschlagend'ste.

Unter diese vier Hauptklassen, bringe ich alle musikalische Leidenschaften. Mischung ist -- Vermehrung.

Zorn.

Muth, Unwille, Entschlossenheit.

Liebe.

Freundschaft, Wohlwollen, Freude.

Stolz.

Ruhmbegierde, Nacheiferung, lebhafte Freude, (*éparsis.*)

Traurigkeit.

Furcht, Niedergeschlagenheit.

Aus dieser Anordnung erhellet, daß die Tonkunst für sich selbst, — ohne Verbindung mit der Poesie, keine einzelne Leidenschaft allein, treffen könne; sie seyn nun Geschlecht, oder Gattung.

Denn die Bewegungen einer jeden Klasse müssen ja mit allen Leidenschaften, die zu dieser Klasse gehören, in Verbindung stehen. Die zärtlichen und schmelzenden Töne, z. B. welche

welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, stimmen zugleich mit den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens der Freundschaft, und des Mitleidens überein. *

Die allmählige Zunahme der Töne, welche die Leidenschaft des Stolzes ausdrücken kan, stimmt zugleich mit den, damit verwandten Empfindungen der Ruhmbegierde, und Nacheiferung überein.

Die allmählige Abnahme der Töne, überhaupt, ein in die Länge gezogener Ton, verbunden mit einer Art von Mattigkeit, oder Schwäche in der Bewegung, welcher die Leidenschaft der Traurigkeit ausdrücken soll, stimmt zugleich mit den, damit verwandten Empfindungen, der Furcht, und Niedergeschlagenheit, überein, u. s. w.

* Webb.

„Nur denn fühlen wir die Verwandtschaft des Schalls, und der Bewegung, mit der Empfindung, wenn Poesie mit Musik zugleich wirkt, und den Bewegungsgrund, eines jeden einzelnen Eindrucks für sich deutlich macht.“

Selbst die Grade des Forte und Piano, werden durch die Gattung der Musik, näher bestimmt; so wie in der Malerey die Art der Vorstellung und Handlung, Schatten und Licht abändert.

Forte zeigt nicht immer, den gleichen Grad der Stärke, Piano nicht immer den gleichen Grad der Schwäche, an. Beyde werden durch den Momenten Gang, und die zu Grunde gelegte Empfindung bestimmt. Z. B. das Forte des Adagio, hat nicht den Grad der Stärke, als das Forte, des Allegro; und das Forte, des Presto übertrift beyde an Summe des Lauts.

Denn, die beym Adagio zu Grund gelegte Empfindung, oder Leidenschaft, ist entweder nicht so die Höhe hinan zu treiben, oder durch Kontrast nicht so abstechend zu machen.

Auch der Ton, aus dem das Stück geht, und die Art des herrschenden Instruments, bestimmt die Grade des Forte, und Piano.

Die Bedeutung jedes Stücks, (sagt Reichardt, über die deutsche komische Oper,) die Situation der handelnden Personen, die natürliche Stimme jedes Sängers, (mit Ausschliessung des Gesangs, — die Intonation jedes Instruments,) und so gar der Töne, aus denen die Arie, (oder Concert, Trio, Solo ꝛc.) geht, muß aufs genaueste erwogen werden. Hiezu gehört, das richtige, und überaus feine Gefühl, und der unermüdete Fleiß eines Piß Händels, der zu Hassens Bewunderung nie die Bewegung einer Arie verfehlte, und der sich fast die unglaubliche

Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstück, das unter ihm aufgeführet wurde, über alle Stimmen, das forte und piano, seine verschiedene Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben.

Wenn Kämpfer ein Concert auf dem Violon spielt, so ist das Piano im Solo, für die begleitenden Stimmen, nicht auf den Punkt der Schwäche herab zu setzen, auf welchen es, in dem ähnlichen Fall, bey Küstners Oboe zu setzen wäre. D. h. überhaupt, das Piano muß im Diskant schwächer seyn, als im Baß, so wie das Forte im letztern stärker ist, als im erstern.

Simfonie leidet den stärksten Grad des Forte; das Solo eines Concerts, oder Arie, muß den niedrigsten desselben haben.

Forte ist nicht immer concentrirte Stärke des Lauts; Piano nicht immer concentrirte

Schwäche desselben. Ton muß anwachsen, geschwellt werden, verschwinden; — Ton muß gedämpft werden, und anwachsen; und das, einer Note Ton, wenn es Leidenschaft verlangt. Diese Schwellung, — Bebung, (augenblickliche Progreßion möcht ich sagen, wie ichs fühle,) ist von vortreflicher Wirkung, und besonders geschickt das mezzo tinto auszudrücken; und ausser der menschlichen Stimme, vorzüglich Blas Instrumenten eigen.

„Da Jomelli dieses zu Rom zum ersten mal hören ließ, erhoben sich die Zuhörer allmählig beym crescendo von den Sitzen, schöpften bey dem diminuendo erst wieder Luft, und merkten, daß ihnen der Athem ausgeblieben war.“

Nimmt das Forte einige Tackte hindurch zu, bis es den höchsten Punkt erreicht hat, so kan es durch diese Figur (<|) ange-

zeigt werden: nimmt das Piano einige Tackte hindurch ab, bis es auf den niedrigsten Punkt der Schwäche gebracht ist, so kan man es durch diese Figur (|>) ausdrücken.

Wohl gemerkt, daß jedes mal die beyden Seitenlinien ihre gehörige Länge erhalten.

Oft muß eine Note um die andere, stark oder schwach seyn; theils des Kontrastes wegen, theils weil sich diese augenblicklichen Abändrungen in der Natur der Leidenschaft finden können. Aber in welcher Capelle, (die Mannheimer ausgenommen,) werden diese augenblickliche Schattirungen und Aufblicker, bestimmt beobachtet?

Aber nicht Summe des Tons allein, bestimmt, so viel sie bestimmen soll, der Leidenschaft Arten; verbunden muß damit werden, **Art des Thema, Wahl des Instruments, — des Tons, und Bestimmung**

der Momenten Geschwindigkeit. Und auch nicht einmal durch diese Verbindung, wird ohne Poesie, jede Leidenschaft, von ihrer verwandten Art, unterscheidlich.

Durch Poesie wird erst die musikalische Nachahmung der Leidenschaften bestimmt, — allgemeine Ausdrücke, charackteristische Züge.

Sprache abgezogen! — nur vorher etwas von ihrem Vorzug.

Eben der Franzoß * (sein Name ist ungenannt) der zum Augenschein falsch herlallt; daß es lebhafte Töne gebe, die uns Herzhaftigkeit beybringen, matte Töne die uns weichlich machen, lustige Töne, die uns erfreuen, traurige, die uns betrübt machen, prächtige Töne, die den Geist erheben, harte Töne,

* S. Versuch über das Schöne. Uebersetzt, von E. G. Baron. Altenburg 1757. 8.

die uns zum Zorn reitzen, angenehme Töne, die uns mäßigen; daß, eben so viel Leidenschaften wir hätten, so viel Töne es gebe, sie auszudrücken; — eben der sagt; die menschliche Stimme ist die beste Musik, weil sie ihrer Natur nach, mit der Harmonie unseres Leibs, und unserer Seele, nothwendig mehr Uebereinstimmung haben müsse, (als Instrument.)

Eine so schöne Petitio Principii, als wir je eine gehabt haben! Ich verstehe ihn nicht.

Sulzer sagt: (Theorie d. S. W.) unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne, können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen, das vornehmste, und denn die ihr näher kommenden Instrumente.

Aber fragen will ich, ob denn dieser Vorzug nicht vielmehr in der Sprache, d. h. in der Fähigkeit der Stimme, die Leidenschaft

zu bezeichnen; als im Ton, in der Modulation der Kehle, im Gesang, liege? Der Grund, warum Sulzer der Oboe den zweyten Rang nach der menschlichen Stimme zuschreibt, scheint mir der Kehle als Kehle, der Intonation der Stimme zu viel zu zueignen: ob ich ihr gleich auch, in Absicht der Abänderung des Tons, und der Bebung, den Vorzug zugestehe; ich könnte mir's sonst nicht erklären, warum ich die Klagen einer von Liebe kranken Sapho, — lieber singen, als lesen, hörte.

Thema ist fast das, was Held in der Malerey ist. Thema ist ursprüngliche Grundempfindung, auf die sich alle, in der Folge entwickelte Nebenempfindungen, beziehen; in die sie verwebt seyn müssen, wie Theile in das Ganze, um Einheit fest zu setzen.

Die Nebenthemata haben eben das Verhältniß zum Hauptthema, das Beywerke in

der Malerey zum Helden haben: — Unterordnung.

Die ursprüngliche Empfindung, entstehet aus der ursprünglichen Situation des Tonkünstlers.

Grund, warum Fantasien eben den Vorzug für's Kunstohr haben, wie Skizzen fürs Kunstaug.

Die herrschendste Empfindung des Stücks, (sie ist gewöhnlich dreymal herrschend, zu Anfang, Mitte, und Ende.) mit Abziehung der Nebenempfindungen, auf einen einfachen Satz concentrirt, ist — Hauptsatz (Thema, Motif.)

Ueber die Situation nachgedacht?

Wenn der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren be-

sondern Schattierungen, das vollkommenste Verdienst eines Tonkünstlers ist, so macht er sich ein besonderes Studium daraus, den Ton, die Stimmung, aller (ohne Sprache erreichbaren) Leidenschaften zu erforschen; alle seine Beobachtungen in der Welt, in Gesellschaft, in häußlicher Scene, vom Greisen, bis zum Laller, vom König, bis zum Bettler, gehen dahin, den natürlichen Ton jeder Leidenschaft, jeder Empfindung, zum Gebrauch für seine Kunst, zu entziffern. Hier lernt er, daß Traurigkeit sich in langsamen, tief herausgeholten, dumpfen Tönen, äussern: daß Zorn in vollen, geschwind herfür gebrachten, abwechselnden Tönen spreche.

Er überlegt, welche Gattung von Musik er nun behandle, welche Empfindung er herfürbringen wolle; er setzt sich selbst zuerst in diese Empfindung hinein, denkt sich bey der ersten Fantasie, durchs mentale Bewußtseyn,

den Mann dieser Leidenschaft, mit allen Bewegungen, wie er ihn sah, und bestimmt denn, den Charackter seines Stücks.

Er studiert das Verhältniß der Harmonie, zur festgesetzten Leidenschaft; ob sie voll, oder durchsichtig; — eng oder erweitert, — consonirend oder dissonirend seyn müsse: auch das, der Melodie; er forscht, ob Melodie leicht und ungezwungen, ohne Verwicklung und Aufhaltungen, oder durch öftere Ausweichungen in entfernte Tonarten, unterbrochen seyn müsse: ob die Bewegung des Tackts; nach dem Gang der Leidenschaft geschwind, mäßig — oder äusserst langsam seyn müsse; welcher Tackt der Leidenschaft entsprechender sey; — ob der gravitätische, $\frac{3}{4}$, oder der mehr gezogene C Tackt? Welche Abändrung des Lauts, und welche Wahl der begleitenden Instrumente die beste seye.

Kurz zuvor sucht er die festgesetzte Leidenschaft, die er erregen will, in Schriften auf, und besonders in solchen, wo ihre ganze Geschichte geschildert ist; — in dramatischen Werken.

Er ließt das Trauerspiel, das die zwey Hauptleidenschaften, Liebe und Zorn, für ihn enthalten muß, laut; er declamirt, er verbindet Action damit, um sich tiefer in die Situation seines Helden hinein zu fühlen; er überläßt sich jedem Eindruck, und fängt denn an mit der völligsten Stimmung seiner Seele zu arbeiten.

Auch Malereyen weiß er in Rücksicht auf sein Feld zu nutzen. Jede, ihm erreichbare Leidenschaft, findet er in der Malerey und Kupferstecherkunst, durch Handlung geschildert.

Wenn er z. B. die Leidenschaft der Liebe behandelt, so sucht er Tafel, wo sie mit allen ihren Ausgüssen geschildert ist.

Schilderung des arkadischen Lebens, der schuldlosen, innigsten, und unmittelbar aus der Natur quellenden Hirtenliebe, personificiert in Schönheit und Adel, in Gutheit und Würde, in Liebe und Zärtlichkeit, — wie muß ihn die stimmen können! noch mehr er heftet diese Tafel, gerade hinter seinem Klavikord an — seinem Blick; und verliert sie nie aus den Augen, wenn er den ersten Plan hintändelt, und Thema aus ihm zieht.

Auch der Idyllen Lesung, auch die, des anakreontischen Liedgens, muß, wenigstens eben den Nutzen für ihn haben.

Von keinem Hof gedungen, — nicht in die Lage gesetzt, wo es Beruf ist, jede Leidenschaft zu schildern, nimmt er bey der,

von ihm selbst abhangenden Wahl, hauptsächlich Rücksicht, auf sein Temprament. Er untersucht es, er untersucht die Mischungen desselben. Ist es sanguinisch kolerisch, so sind Zorn und Stolz, die ersten Leidenschaften, die er bearbeitet, und zärtliche Geschlechter Liebe, — die letzte. Ist es melancholisch, so ist die, der Traurigkeit sein erster Vorwurf.

Er thut in Eichnern nur seltne Schritte über das schöne Gebiet der Liebe, im Schmittbauer, nur seltne, über das, des erhabenen Stolzes; seltene über das, der Traurigkeit, in Pugnani.

Er geht ans Klavikord, und sucht nicht in den ersten Momenten des Spielens, die Leidenschaft, die er erregen will, setzt nicht gleich beym Anfang des Spielens sein Thema fest. Wie's kommt, so spielt er weg: skizziert, möcht ich sagen, wie der Maler, aus-

ser Verbindung, nur zuerst einzelne Figuren, nicht studiert, — wie sie sich aus seiner Empfindung von selbst geben.

Er spielt lange, er spielt wiederholt, er giebt aber wohl Acht, welche Leidenschafts Arten in dieser, oder jener Modulation enthalten seyn können, denn sucht er möglichst zu concentriren, und setzt sein Thema fest, das natürlich aus dem Gang seiner Fantasien fliessen muß.

Grosse Komponisten wissen, daß der Gesang, (die Leidenschaft ohne Schattirung gedacht) hiezu noch weit ersprießlicher seyn könne. Grosse Komponisten suchen im Gesang ihr Thema, oder singen und spielen zugleich; und schattiren alsdenn ihren Contur.

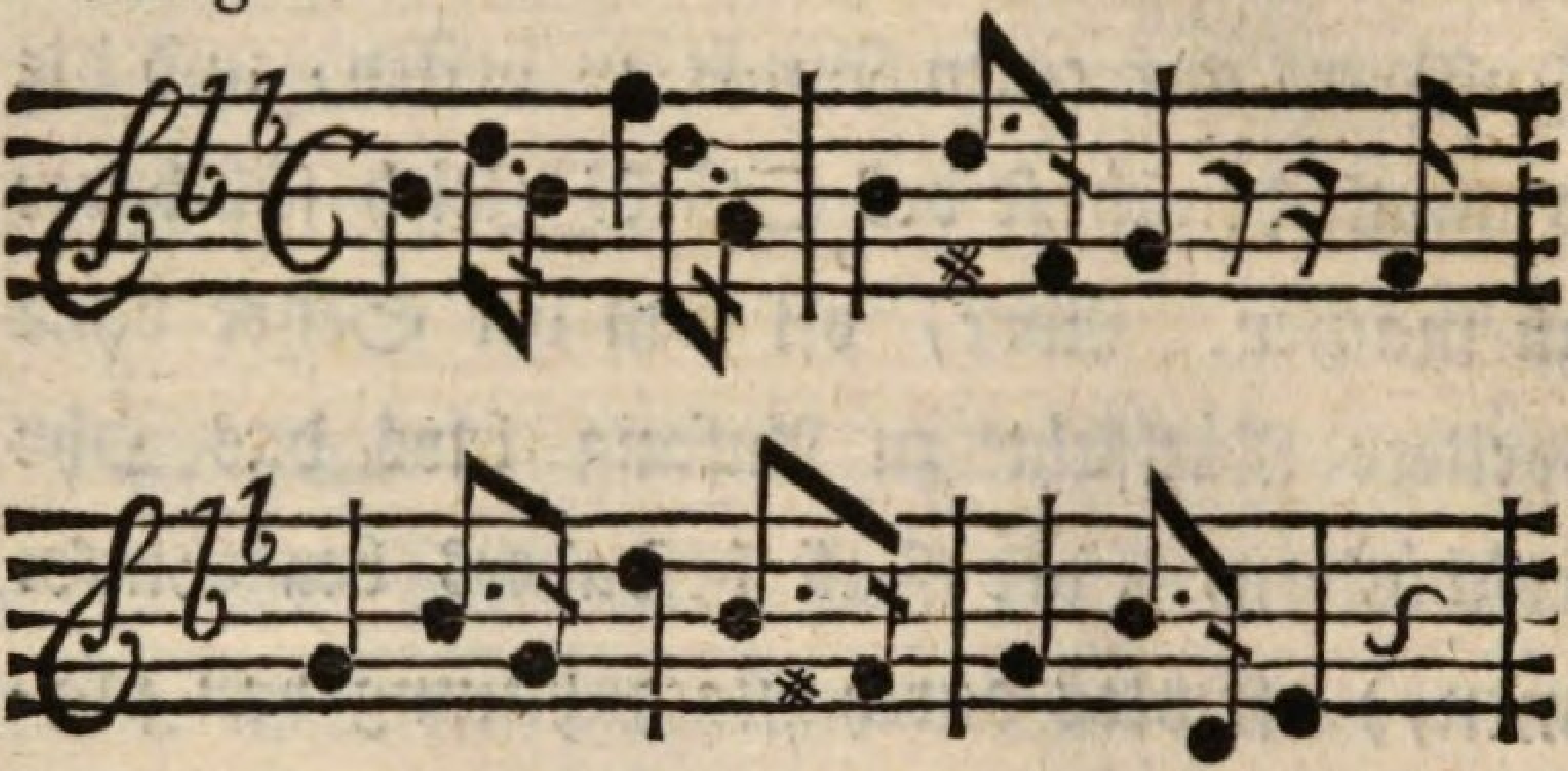
Ausnahmen giebts. Zwar eigentlich sollte jeder Anfang überhaupt, das Thema

ma * enthalten, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf einen Punkt zu heften, und die Hauptleidenschaft des Stücks gleich fühlbarer zu machen. Aber, oft will der Setzer ohne weitere Rücksicht zu Anfang blos das Ohr erschüttern, (der Fall besonders bey Sinfonien,) oft blos durch Nachahmung von physischer Bewegung, zur Empfindung der Leidenschaft vorbereiten, wie zur Leidenschaft des Stolzes durch prächtigen Gang im Einklang: oft wählt er blos deßwegen Gang im Einklang, um sein darauf folgendes Thema mehr in Kontrast zu setzen.

Ich will den Fall durch ein Beyspiel erläutern; ich will den Anfang eines Stücks hersetzen, der kein Thema enthält;

* Der Charackter des Thema für den Zuhörer ist, das fühlbare Gepräg des singbaren.

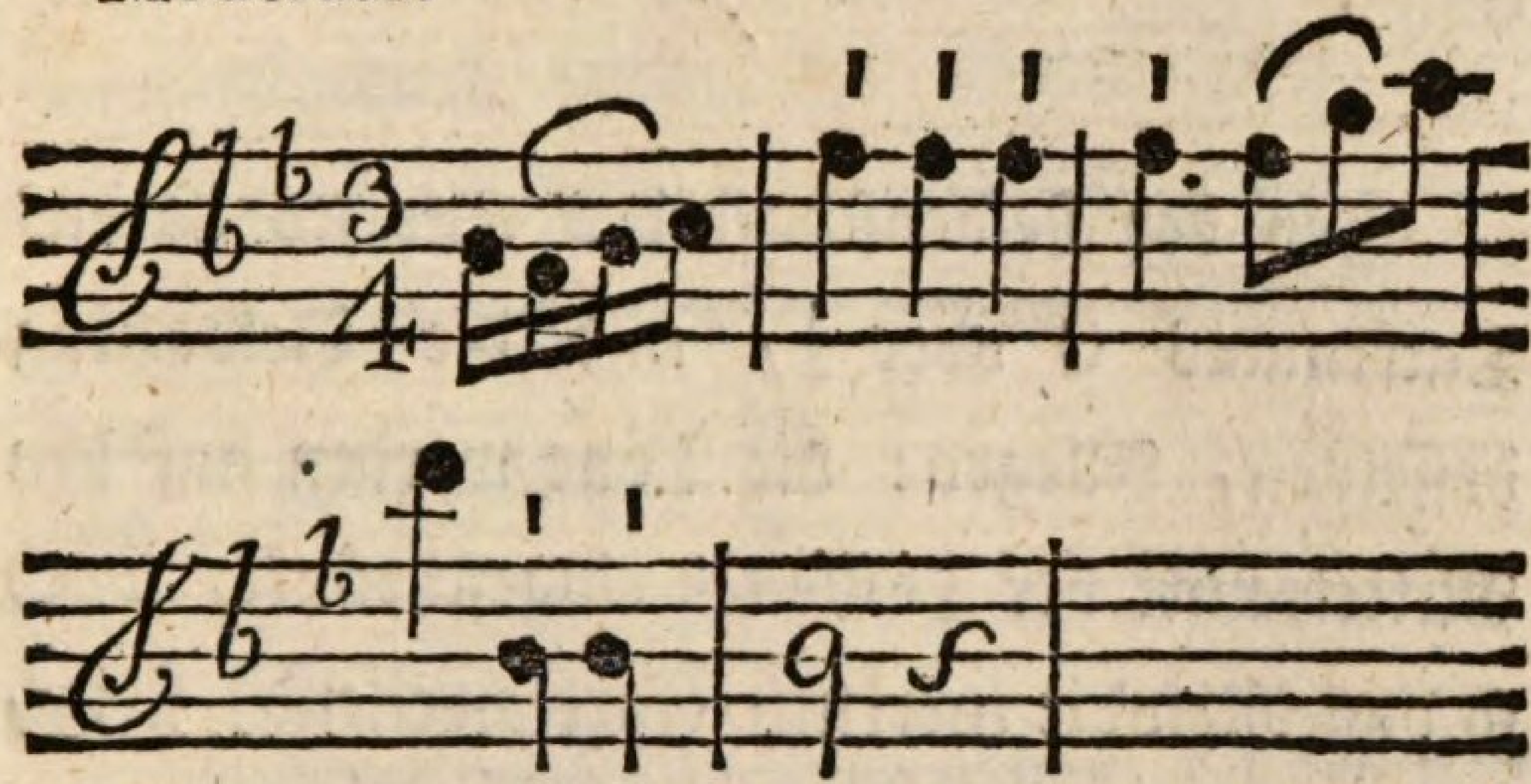
Allegro.



Wird das Kunstohr nicht so gleich fühlen, daß dieser Anfang ohnmöglich Thema seyn könne? Er ist blos Nachahmung der physischen Bewegung des Stolzes, oder einer damit verbundenen (erhebenden) Leidenschaft, und kann keine andere Bedeutung haben, als der Gang dieser Leidenschaft haben kan. Hier ist er nichts weiter, als kontrastirende Vorbereitung.

Ein anderes Beyspiel.

Moderato.



Hier fühl ich Thema; ich fühls daß es Empfindung ist, der zur Leidenschaft, blos Gang und Schatten fehlt; ich fühl die Uebereinstimmung dieser Anfangstöne, mit dem ersten Anfang der Empfindung der Liebe. Der Satz hat zu viel Gesang, zu wenig blos das Ohr füllendes, als daß er nichts, als Vorbereitung seyn sollte.

Thema, für die Leidenschaft des Zorns: singbarer Satz; in der Tacktbewegung , mit Herrschung des Basses, im Dur; —

oder simple Anfangs Vorstellung, durch Einklang.

Bey der Leidenschaft des Stolzes ist das Tacktmaas C oder $\frac{3}{4}$, und die Bewegung desselben, Allegro: die Töne werden auf den Mittelpunkt der Tonleiter eingeschränkt, doch so daß Melodie merklich (fortschreitend) steige, wie sie im ersten Fall oft fallen kan.

Bey der Leidenschaft der Liebe ist Discant Stimme herrschend; das Tacktmaas ist am besten $\frac{2}{4}$ oder auch $\frac{3}{8}$: die Bewegung desselben ist, das Moderato, und Andante: das Thema ist höchst singbar, und so natürlich fliessend, wie Hirtengesang; die Abwechslung der 5 mit der 3 thut hier gute Wirkung; der Baß stimmt in höherer Region mit ein.

Bey der Traurigkeit herrscht Harmonie über Melodie, wie bey der Liebe, die letzte über die erste herrscht. Das Tacktmaas ist

C, die Bewegung — Adagio und Largo. Die Tonart ist weich. Der Baß muß sehr herfürstechend seyn; die hohen Discanttöne werden vermieden; man bedienet sich hauptsächlich der vier viertels Noten: desto seltener ; noch seltener .

Händel wußte dieß in seinem Judas Makkabäus, im ersten Chor vortreflich zu beobachten. „Klagt Söhne Judas, klagt um Zions Leid.“

Klagt, ließ er alle Stimmen im C moll Accord, einen ganzen langen Ton, in der äussersten Tiefe halten.

Ein, die Momente eines ganzen C Tackts, ausfüllender Accord, (wenn dazu noch die Bewegung, die, des Adagio ist,) thut allemal in diesem Betracht sehr viel Wirkung.

Am besten kan man sich hievon im begleiteten Recitativ überzeugen.

Aber die Instrumental Haltung eines ganzen Tackts, sollte eigentlich nur bey der Leidenschaft der Traurigkeit, und ihren Arten, gewählt werden; denn diese Ausfüllung des Gefühls, wird bey schnell vorüber gehenden Leidenschaften (z. B. Zorn) unnatürlich.

Alle Nebenthemata müssen, die Singmusik ausgenommen, aus der ursprünglich herrschenden Leidenschaft des Stücks fliessen, — alle mit ihr verwandt seyn; weil sonst das ganze Stück verworren, und die Hauptempfindung die im Thema liegt, zu versteckt seyn würde.

Singmusik ausgenommen, denn sie bestimmt namentlich die entgegen gesetzte Empfindung; ja sie kan so gar die Quelle der entgegen gesetzten enthalten, sie weiß das

Mittel, sie in der Folge bis zur Unterordnung, oft bis zur Verbindung zu bringen.

Wenn aber in einem blossen Instrumentalstück, dessen ganze Bestimmung es z. B. ist, die Leidenschaft der Liebe zu erregen, ein Nebenthema eingeflochten wird, das z. B. die Leidenschaft des Zorns erregen kan, so entstehet die letzte Leidenschaft ohne Vorbereitung, sie ist also unbestimmte, unerklärliche Leidenschaft, sie verdunkelt die, ihr entgegen gesetzte, statt daß sie sie in ein stärkeres Licht setzen sollte, und das ganze Stück verliert seine bestimmte Bedeutung, oder erweckt das gleichzeitige Gefühl beyder Leidenschaften in mir, --- erweckt Eifersucht, die es nicht erwecken will, und soll.

Wer sollte mir bey entgegen gesetzten Leidenschaften sagen, welches die herrschende, welches die untergeordnete sey, vorausgesetzt,

daß beyde eine gleiche Tacktdauer füllen. Deklamation kan es bey der Singmusik thun, und rathsam ists denn für den Setzer, bey der entgegen gesetzten Leidenschaft, Arie in Recitativ, oder redenden Gesang ins Arioso zu verwandeln. Das erste, wenn die entgegen gesetzte Leidenschaft heftiger ist; das zweyte, wenn sie stiller, ruhiger ist.

Die ungleichen Grade des sinnlichen Wohlgefallens bey Instrumentalmusik (in Rücksicht auf Intonation) sind in sich selbst Beweiß, der unterschiedlichen Vollkommenheit der Instrumente selbst, und ihrer nähern oder entferntern Beziehung, auf diese oder jene sich eingebildete Leidenschaft.

Alle unsere Leidenschaften werden durch die Art der sinnlichen Eindrücke modificiert; oder entspringen aus Gesinnungen, die von diesen Eindrücken bestimmt werden.

Es kommt also sehr viel darauf an, daß der Setzer, die Beziehung der Instrumental Intonation, auf den Ton dieser oder jener Leidenschaft sich denke, festsetze, und treffend wähle; mit der strengsten Rücksicht, auf Umfang, Höhe und Tiefe des Instruments.

Diese Beziehung ist äusserst entfernt. An sich ist Intonation nicht leidenschaftlich; aber die Leidenschaft, die hauptsächlich in der Abänd'rung der Melodie liegt, soll auch nur dadurch modificiert, und schattirt werden.

Aber nicht gleichgültig ists, ob man ausser den nothwendigen Saiteninstrumenten, zur Abänderung der festgesetzten Leidenschaft, Oboen oder Horn, Flöten oder Trompete, rc. wähle. Aus dem Gesichtspunkt der Sanftheit, oder Stärke, der Höhe oder Tiefe, des Lichts oder Schattens, des leisen Geflüsters oder Durchdrangs, der Nerven leichten kützelnden Berührung oder Durcherschütterung,

werden die begleitenden Instrumente gewählt, und ihr Verhältniß zur herrschenden Leidenschaft wird fest gesetzt, — nicht in so ferne dieses oder jenes Instrument, diese oder jene Verwandtschaft mit der Natur der Leidenschaft haben kan, sondern in so ferne diese Verwandtschaft auf ihre physischen Aeussrungen, und Stärke oder Schwäche der Bewegung gegründet seyn kan.

Was Licht in der Malerey ist, ist hoher Ton in der Tonkunst, was Schatten in der Malerey ist, ist tiefer Ton. Eben die sichtbaren Gegenstände die viel Licht erfordern, erfordern in der Tonkunst übergepflanzt, (d. h. hörbar gemacht, wenns möglich ist) viel Tiefe.

Wie schöne Gegenstände in der Malerey, lichte Farben heischen, so heischen in der Tonkunst, ruhige Leidenschaften, hohe Töne. Tiefe Töne sind heftigen Leidenschaften eben

so entsprechend, wie gebrochne Schatten, unangenehmen Gegenständen des Augs.

Je heftiger demnach eine Leidenschaft ist, desto mehr ist sie in die Gegend des Basses, eingeschränkt, je sanfter sie ist, desto mehr in die hohe Gegend des Diskants.

Zorn ist die Baßartigste, Liebe die Diskantartigste Leidenschaft. Stolz ist vielleicht Tenor, Traurigkeit Altartig.

Region.

Die Weite für alle Diskant Stimmen von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{e}}$. Für alle hohe Alt Stimmen $\bar{c}$ -- $\bar{\bar{c}}$. Tenor eine Oktav tiefer, als Diskant. Baß eine 8 tiefer, als Alt.

Jedes Instrument ist entweder Diskant, oder Tenor, oder Baßartig.

Diskantartige Instrumente sind, die Violinen, die Oboen, die Flöten.

Tenorartige, das Horn, die Viola, (vielleicht eine Vermischung von Tenor und Alt.)

Baßartige. Violoncello, Basson, und Contervioloン.

Gemerkt, daß ich hier auf die Verbindung der Instrumente in der Begleitung, mein Augenmerk richte, und Concert abziehe. Denn Horn, Viola, Violoncell und Basson überschreiten ihre Gränzen, wenn sie als Helden schimmern.

Oboe ist das eigentliche Instrument der Liebe, der Stille, Ruhe, und der sanften Freude. Sie ist der menschlichen Stimme am nächsten verwandt, diese Verwandtschaft

mag sich nun gründen worauf sie will. Sie mildert.

Flöte * hat nicht das weiche, — nicht das schmelzende, aber sie ist hell und klar. herrliches Instrument zum Aufblicken. Instrument der lauterern Freude, der Erhebung, und der Zufriedenheit. Sie erheitert.

(In beyden Instrumenten muß man das Hinaufsteigen in die äussersten Gränzen der Oktav, den Gebrauch des Stockato, oder einen abgestossenen Vortrag der Noten, alle unregelmäßigen Sprünge, und gebrochene

* Der Flöte stille Schmeicheleyen
Sind, holde Liebe, dir geweiht.
Die Schwehrmuth seufzt mit traur'gen Tönen,
O Laute, zärtlich oft aus dir.
Die sanften Sorgen junger Schönen
Versüßt das scherzende Clavier.

v. Cronegk.

Intervalle vermeiden. Sie sind vorzüglich Aushaltungs Instrumente. *

Das Horn ist theils ermunternd, ausfüllend, erhebend, theils schatticht und schauderhaft; je nachdem es in der Begleitung angewendet wird.

Eben so hängts vom Setzer ab, ob er den Basson erhebend, oder klagend machen wolle, ob er es mehr stillstehend, als fortschreitend, seyn solle.

(Er verträgt nur solche allmählige Gänge, welche eine natürliche Fortschreitung, und die leichtesten Uebergänge von einem Ton, in den andern haben.)

Die Geige kan alle verschiedene Arten, des musikalischen Ausdrucks erreichen.

* Siehe C. Avison.

Trompete erweckt und belebt.

(Noch einmal; warum hat man einige so vorzügliche Instrumente abkommen lassen??

Verhältniß der Entfernung und Nähe.

Dem tiefsten Baßton sagt Sulzer kan kein Ton näher, als auf eine Oktav kommen. Hohe concertirende Stimmen können nicht einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kan sich überhaupt von den concertirenden Stimmen nicht weiter, als bis in die zweyte Oktav entfernen, ihnen aber auch nie näher kommen, als auf eine Oktav. Nur wenn Mittelstimmen vorhanden sind, kan sich der Baß von den Hauptstimmen noch um eine Oktav tiefer entfernen.

Der Baß ist die wichtigste Partie, ihm müssen alle Stimmen unterordnet seyn:

denn jeder Hauptton ist in der Harmonie des Basses gegründet.

Kommt der begleitende Baß den obern Stimmen näher, als reine Oktav, so wird Harmonie gestöhrt; ist er allzusehr von ihnen entfernt, so ist das Verhältniß nicht faßlich genug.

Einfache Bässe, ohne französische übertriebene Simplicität, sind die besten. Der Baß muß allemal eine herrschende Stärke haben, und gut besetzt seyn. Seine erste Pflicht ist, den Grundton anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Wirkungen gegen ihn thun können.

Der Baß steigt, wenn die obern Stimmen fallen. *

Wahl

* Sulzers Theorie.

Wahl der Instrumente, zu den vier Hauptleidenschaften.

Zorn.

Violinen, Viola, Horn, Violoncell, Basson, Contervioloн.

Stolz.

Violinen, Viola, Trompete, Violoncell und Basson.

Liebe.

Violinen, Viola, Flöten, Horn, Violoncell und Basson.

Traurigkeit.

Violinen, Viola, Oboen, Horn, Basson und Contervioloн.

Ausnahmen werden gemacht, durch die Grade der herrschenden Leidenschaft, und ihre Mischungen.

Man erweitre mich nicht zu sehr; ich denke mir den Setzer, wie er eine von diesen Leidenschaften schildern will, — und nichts als sie schildert; also, nicht Setzer überhaupt, — Gelegenheits Setzer.

Unanwendlich, und von wiedriger Wirkung würde mein Satz seyn, wenn man ihn z. B. auf Sinfonie anwenden wollte.

Sinfonie kan alle Instrumente vertragen, weil sie oft alle musikalische Leidenschaften abwechselnd erregen kan.

Freylich sind diese Uebergänge in der Sinfonie oft so schnell, daß sie schon wieder eine andere Leidenschaft bearbeitet, noch ehe wir an der vorigen Theil nehmen konnten.

Auch blos als Vorbereitungsstück, deucht mir, hat die Sinfonie ein Recht, sich aller dieser Instrumente zu bedienen, — nicht um durch Anwendung dieses oder jenes Instruments, diese oder jene, seiner Natur entsprechende Leidenschaft zu erregen, — sondern aufzublicken, zu schattiren, eine blosse, durch und durch herrschende Empfindung.

Die Begleitung ist da, um das Gefühl des Accords, und in ihm, das, der Harmonie zu erregen, und zu unterhalten.

Die diskantartigen Nebenstimmen * haben in der Begleitung das Verhältniß, 1 — 2, und halten den Ton, in dem die herrschenden Saiteninstrumente fortschreiten. Oder sie gehen zur Verstärkung im Einklang mit den Violinen; oder wenn sie herrschend sind, ver=

* Oboe und Flöte.

treten die Saiteninstrumente ihre Stelle, stossen entweder an, oder halten füllende Harmonie.

Das Horn stößt, da wo Leidenschaft schattiert wird, die Bestandnote an, — oder hält sie, bebend.

Halbe Töne, sind Töne der Leidenschaften, sagt Sulzer. Jeder halbe Ton, hat seinen Verhältnissen nach, mehr Beziehung auf die Klasse der niederschlagenden, und widerwärtigen Leidenschaften, als ein ganzer; der mehr Beziehung auf die erhebenden hat. *

* Der Satz ist richtig. Das Ohr soll richten; --- das Ohr, dessen Feinigkeit, (Feinheit) um den Unterschied der Töne zu finden, ohngefehr 10000 mal grösser ist, als derselbe, des Gesichts, um die Farben zu unterscheiden. (Hist. de l'Acad. en 1713. mem. pag. 325.) Das Ohr dessen Feinheit so groß ist, daß,

Willst du Leidenschaft der Traurigkeit erregen, so erwähle weiche Tonart; willst du Leidenschaft des Zorns erregen, so erwähle — harte. Die erhebendste Tonart ist a ✕, — auch e ✕, und d ✕.

Die Bewegung des Tackts, oder Momentengang, wird durch die Natur der Bewegung der Leidenschaften bestimmt.

Allegro, Adagio, Presto, sind die drey Bestandtheile, jeder Bewegung, aber bis auf den völligen Punkt noch nicht bestimmt: nur in Beziehung aufs Thema bestimmlich; also verhältnißmäßige Termen.

wenn man zwey klingende Saiten auf einem Monochord zum Einklang gebracht hat, und die eine von beyden, auf den zwey tausendsten Theil an ihrer Länge verkürzt, ein genaues Ohr, die Dissonanz, welche doch nur, der 186ste Theil eines Tons ist, vernimmt.

Auch Ton, auch Tacktmaas * hat eine Beziehung, auf die Bestimmung ihrer Geschwindigkeit.

Die Bewegung eines Allegro, im $\frac{3}{8}$ Tackt, ist geschwinder, als die, des Allegro im $\frac{2}{4}$ Tackt. Die Bewegung eines Adagio im $\frac{3}{4}$ Tackt, langsamer, als im $\frac{2}{4}$.

Die feinern Abändrungen der Geschwindigkeit, oder Langsamkeit, hangen vom Gefühl des Spielers, und von der nähern Bestimmung des Setzers ab.

Aber überhaupt bezeichnet

Allegro;

einen hurtigen, etwas geschwinden, und muntern Gang.

* Unsere gegenwärtige Theilungen der Zeit, oder des Tackts, enthalten noch lange nicht, alle mögliche Mannigfaltigkeiten des Zeitmaasses.

Allegretto.

Einen um die Hälfte nach allen drey Stücken, verminderten.

Allegro di molto, oder Assai.

Einen um die Hälfte nach allen drey Stücken vermehrten.

Presto assai, oder prestißimo.

Einen möglichst geschwinden, und muntern Gang.

Andante.

Einen Gang, der zwischen dem langsamen, und geschwinden die Mitte hält.

Adagio.

Einen um die Hälfte vermehrten langsamen.

Largo.

Einen höchst langsamen.

Grave.

Einen langsam gravitätischen.

Menuet oder vielmehr Polonoise.

Einen mittelmäßig geschwind gravitätischen.

Allegro mästoso.

Einen geschwind gravitätischen.

Allegro schickt sich für den Ausdruck, der muntern Leidenschaften; der Freude, Indignation; des Stolzes, — der Erhebung.

Allegro assai, oder Presto, für die Leidenschaft des Zorns, — auch des lebhaftesten Vergnügens.

Andante entspricht, der Bewegung einer Gelassenheit, des Friedens und der Liebe.

Adagio * wird für die Leidenschaft der Traurigkeit, und vermischte Liebe gewählt.

Largo, ** ist für den stärksten Grad der Traurigkeit, zu empfehlen.

Noch einige Beziehungen auf die Leidenschaften.

Bey ruhigen und sanften Leidenschaften, (als z. B. der Liebe,) ändern öftere und

* Das Adagio muß zärtlich und schmachtend gespielt werden. Jeder Ton wird deutlich und bedächtlich angegeben. Die Melodie ist höchst einfach. Es darf auch wegen seiner Anstrengung nicht zu lange dauern.

** Largo wird mit Bebung, und der längsten Noten Aushaltung, und Ziehung vorgetragen.

plötzliche Abweichungen, öftere und plötzliche Aendrungen des Tons, — starker Kontrast der Töne, — zugleich die Natur derselben; aber der Natur des Stolzes und Zorns sind sie gemäß.

Bebung, diese wellenförmige Rundung eines Tons, während seiner Dauer, ist augenblickliche Schattirung einer gegebenen Leidenschaft; augenblickliche Verbindung ihrer Stärke und Schwäche, ihrer Höhe und Tiefe, und thut besonders ihre stärkste Wirkung bey der Leidenschaft der Traurigkeit.

Natur des Zorns leidet diesen Stillstand selten.

Jede vier viertels Note, bekommt wenigstens im Adagio Bebung, jede — unter einem Ferma.

Bindung ist überhaupt harmonisch, und da vorzüglich von guter Wirkung, wo zwey gegen einander laufende Empfindungen ausgedruckt werden sollen.

Chromatische Fortschreitung ist für die Traurigkeit, und, mit Bestimmung des entsprechenden Tacktgangs, für den Zorn, zu empfehlen. Für die Leidenschaft der Liebe hat diese Fortschreitnng zu wenig Harmonie. Das Gefühl der Traurigkeit wird lebhafter, wenn diese Fortschreitung aufsteigend ist.

Unter allen Dissonanzen, die entweder die Natur der Leidenschaft selbst erfordern kan, oder die, im gegenseitigen Fall, für Contrast gebraucht werden müssen, treibt die übermäßige Prime, die Leidenschaft höher, durch das gemeinschaftliche der Natur des Gangs; — und spannt dadurch, daß sie des folgenden Tons Erwartung, erweckt.

Abwechselnde, — unangenehme — ihre Wendung schnell verwechselnde Leidenschaften, erfordern oft sehr abstechende, — sehr entfernte Ton Ausweichungen: — also enharmonische Uebergänge.

Jede Leidenschaft muß (in der Folge) ihren Ruhepunkt haben, — wo sie entweder ausruht, um heftiger wieder fortfahren zu können; oder, wo sie gleichsam abgekühlt zu klagen, oder etwas stiller sich zu verwundern scheint.

Je stärker die Leidenschaft im Fortschritt wurde, desto natürlicher ist Ferma 𝄐

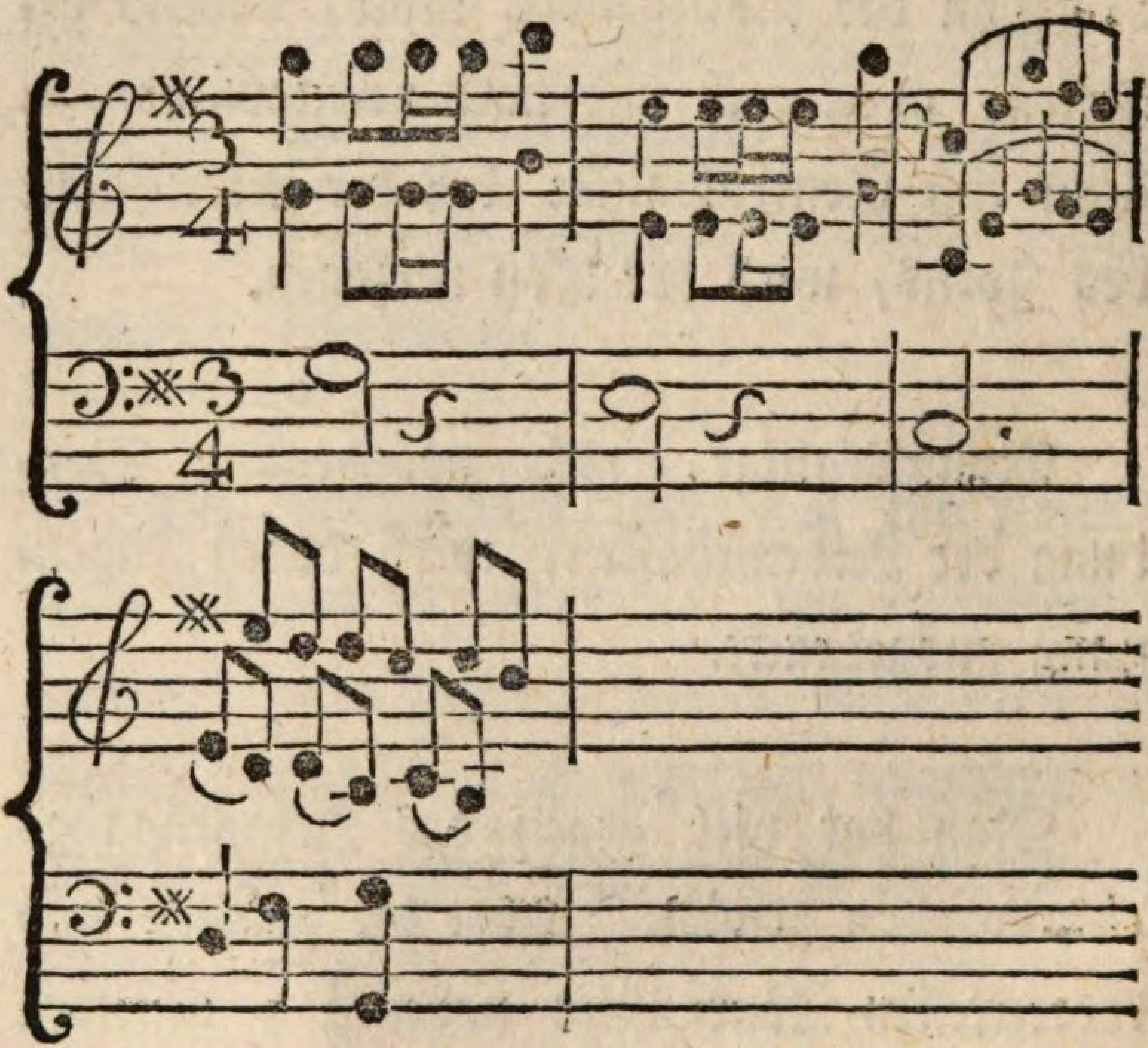
Bey der Leidenschaft des Zorns, kan Ferma, urplötzlich den Gang hemmen; bey der Leidenschaft der Traurigkeit darf dieser Ruhepunkt nicht so ohngefehr seyn.

Bey der Leidenschaft der Traurigkeit wird der Ton der stillliegenden Note, bebend gehalten, oder nach und nach verschwächt, — denn eine Generalpause: bey der Leidenschaft des Zorns, wird der Ton verzogen.

Mannigfaltige, und zweydeutige Wendung der Leidenschaften, wird durch Fugengang ausgedrückt.

Man hat viel gegen des Oktavengangs einzuwenden gewust. Aber die größten und correcktesten Tonkünstler haben sich desselben bedient, und ihm selbst, dadurch Bürgerrecht, wenigstens Recht der Nachsicht, verschaft. Er thut, nicht zu oft, und am rechten Fleck gebraucht, sehr gute Wirkung. Eichner ist redendes Beyspiel. Ueberhaupt darf er (damit er deutlich sey,) nicht in eine zu tiefe Region eingeschränkt, und eigentlich nur bey angenehmen, und ruhigen Leidenschaften gebraucht werden.

Hier ist ein Beyspiel:



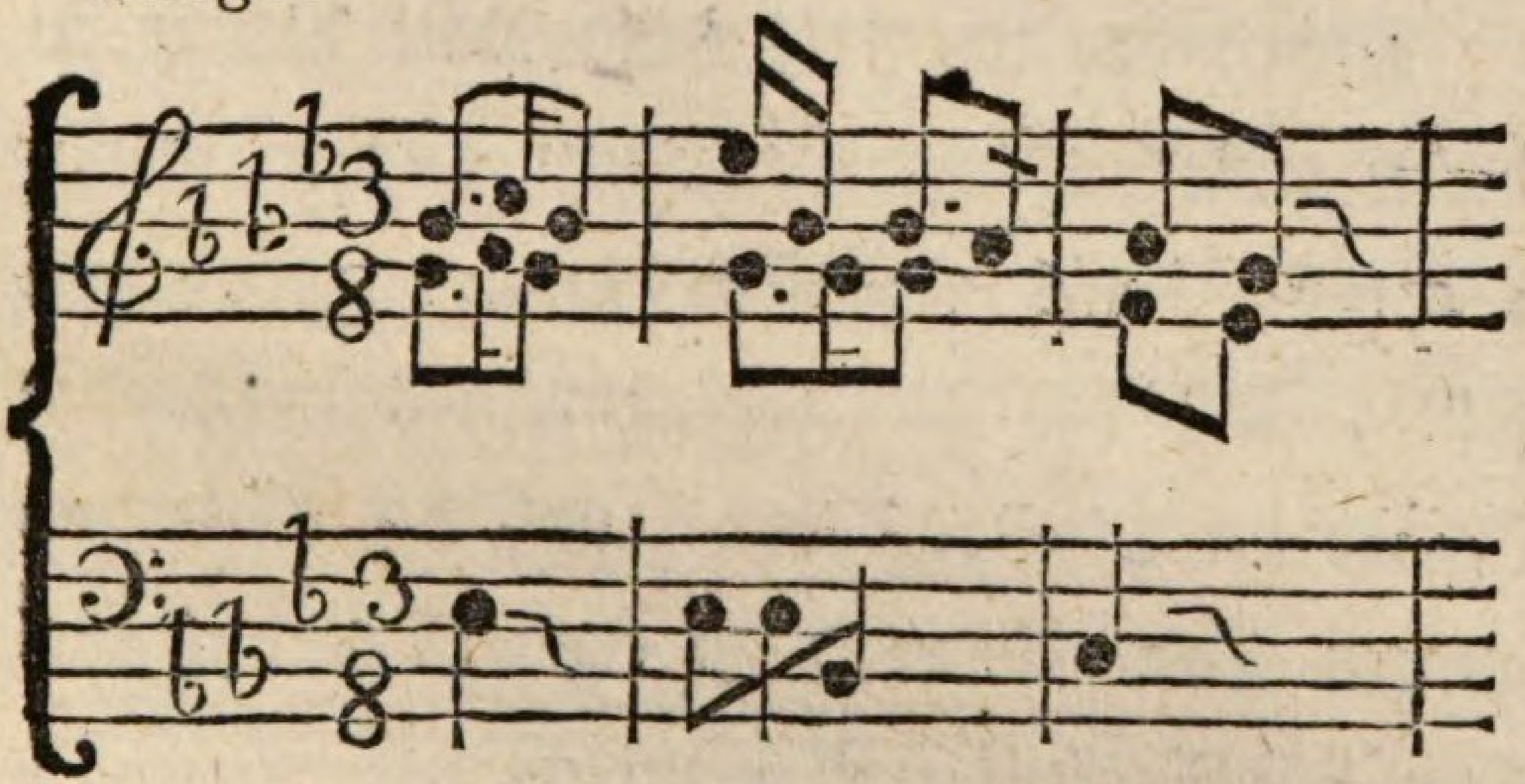
Je heftiger eine Leidenschaft ihrer Natur nach ist, oder in der Progreßion wird, desto mäßiger ist der Gebrauch dieses Oktavengangs einzuschränken.

Verstärkung einer ruhigen, niederschlagenden Leidenschaft, — selbst für das Gefühl der Erwartung, eine angenehme Täu-

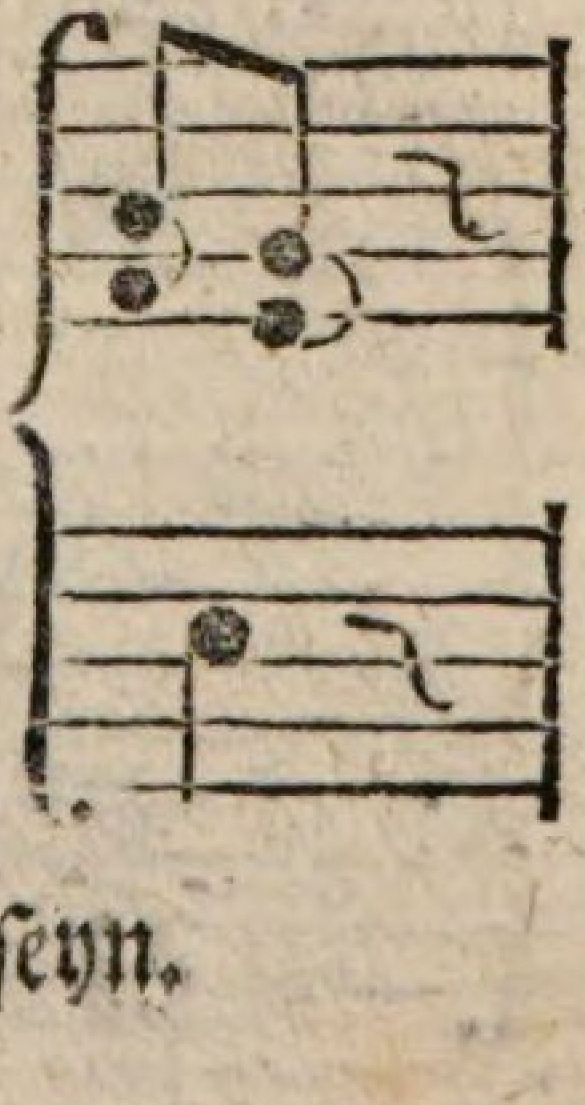
schung; — Bizarrerie ist's: wenn der Baß, an statt in die Oktav wieder einzufallen, und die Empfindung zu endigen, in die Sexte eintritt. Dieser Fall ist unvermuthet, und selbst durch eine Art von Neuheit interessant.

Ich will ein Beyspiel aus meinem Lieblings Setzer hersetzen.

Largo.



Dem ordentlichen Gang der Empfindung nach, sollte der letzte Tackt so heissen:



Manchmal kans Ruhepunkt seyn.

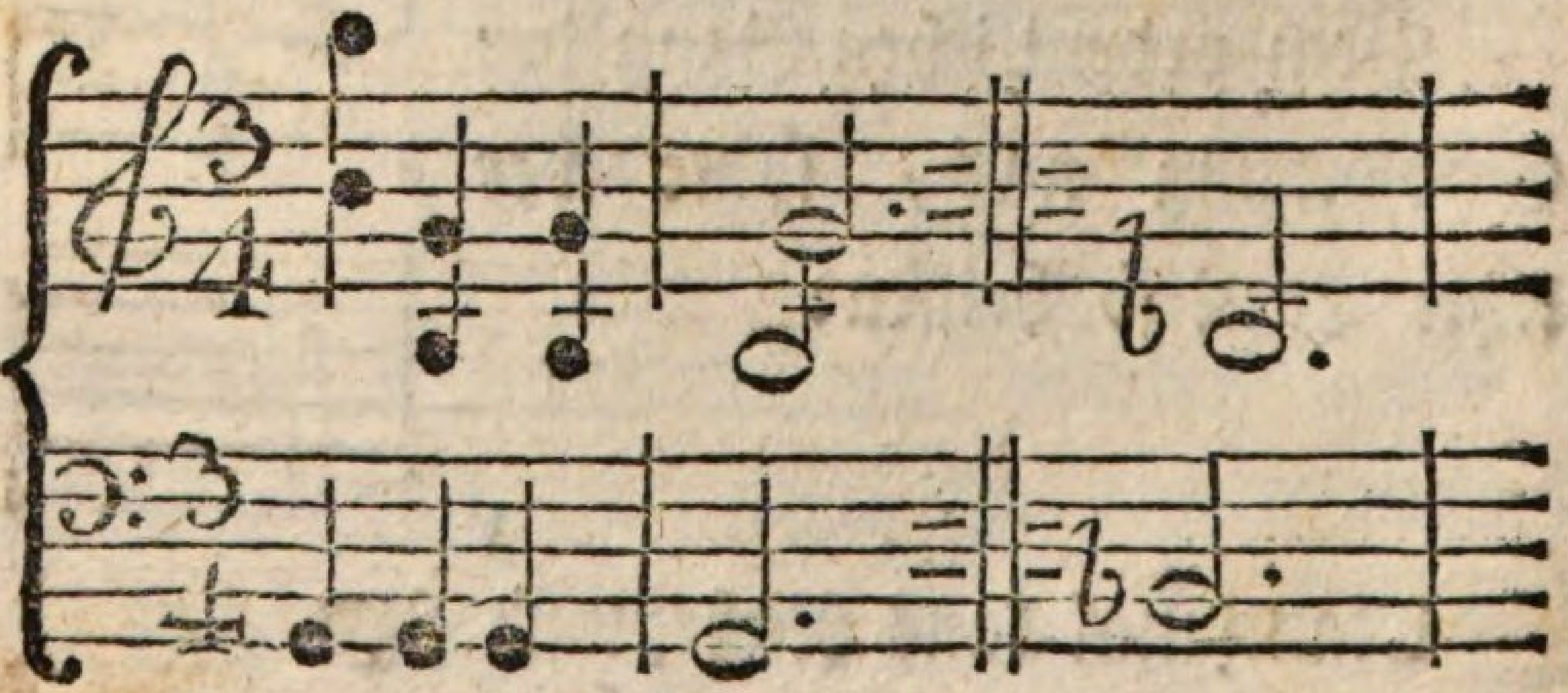
Wenn die Leidenschaft heftig ist, so würde diese Figur von entgegen gesetzter Wirkung seyn.

Heftige Leidenschaft empört sich über alles, was ihr in Gang kommt, um ihn zu hemmen.

Ueberhaupt ist's nicht Figur fürs Allegro.

Wenn der zweyte Theil, statt daß er in der Quinte des ursprünglichen Tons, worin der erste Theil schliessen muste, fortfahren sollte, mit der 7^b anfängt, (es muß aber immer im Einklang seyn, und die Note den ganzen Tackt füllen,) so erweckt er das Gefühl der Neuheit und Kontrast's.

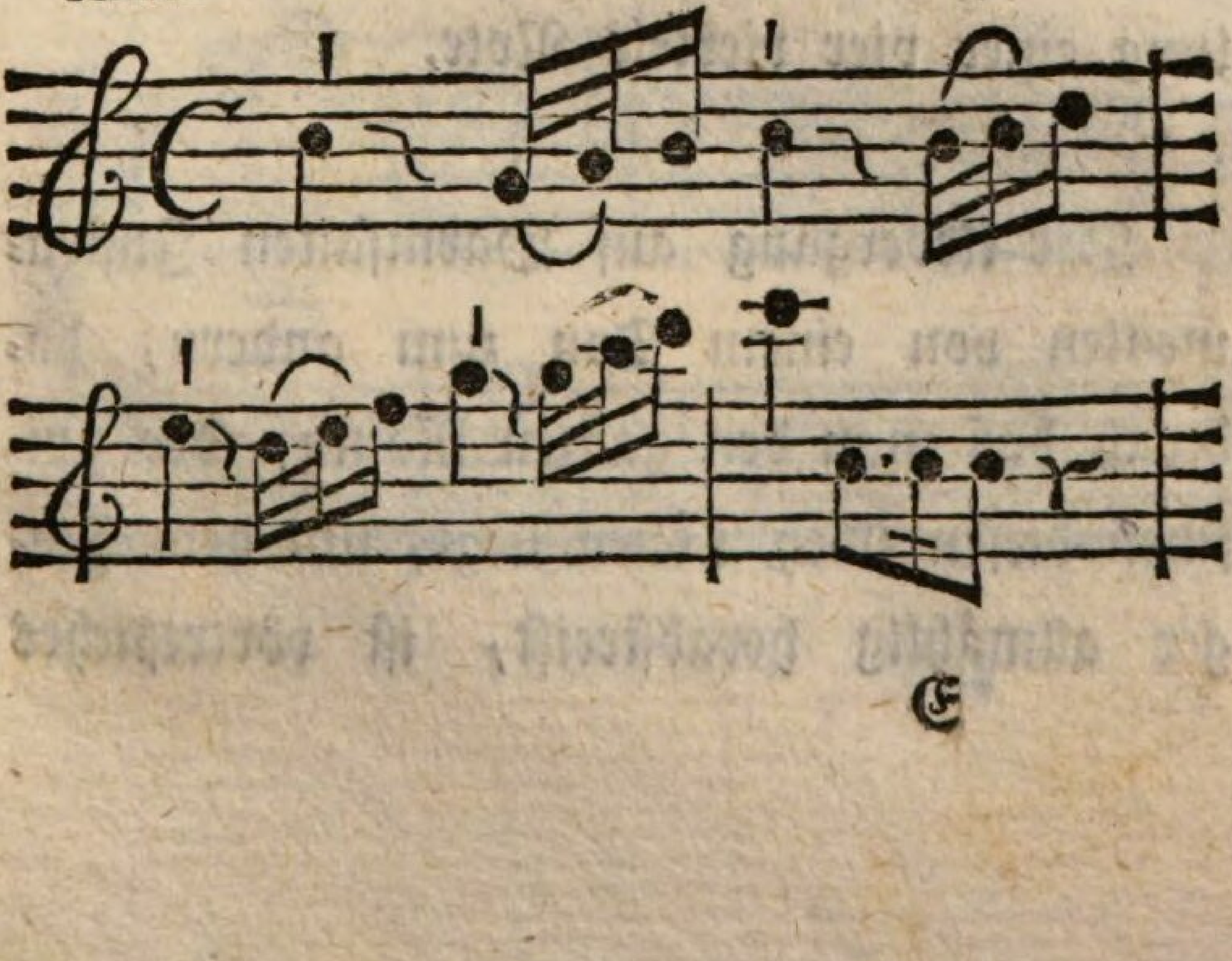
Zum Beyspiel:



Ich will den Gebrauch dieser Figur weder rechtfertigen, noch widerlegen. Auffallend ist er allemal, aber eben deßwegen kan er oft gut zur Schattierung seyn. Nur will ich rathen, behutsam und sparsam damit umzugehen; eine gute Figur für den Schrecken; überhaupt für eine merkliche Stärke, einer heftigen Leidenschaft. --- Zorn.

Wenn jede schnurrende Bewegung, als Bewegung, mit der Bewegung einer heftigen Leidenschaft, in Beziehung stehen kan, so will ich folgenden Gang, und ihm ähnliche empfohlen haben.

Assai.



Zorn und Wuth können sehr gut dadurch ausgedruckt werden Je geschwinder die Bewegung des Tackts ist, desto mehr gewinnt diese Figur. Im Adagio würde sie ihren Werth verliehren. Wohl gemerkt; daß das völlige Gefühl der Ruhe, erst durch den Einfall, in den ursprünglichen Ton, festgesetzt werden kan.

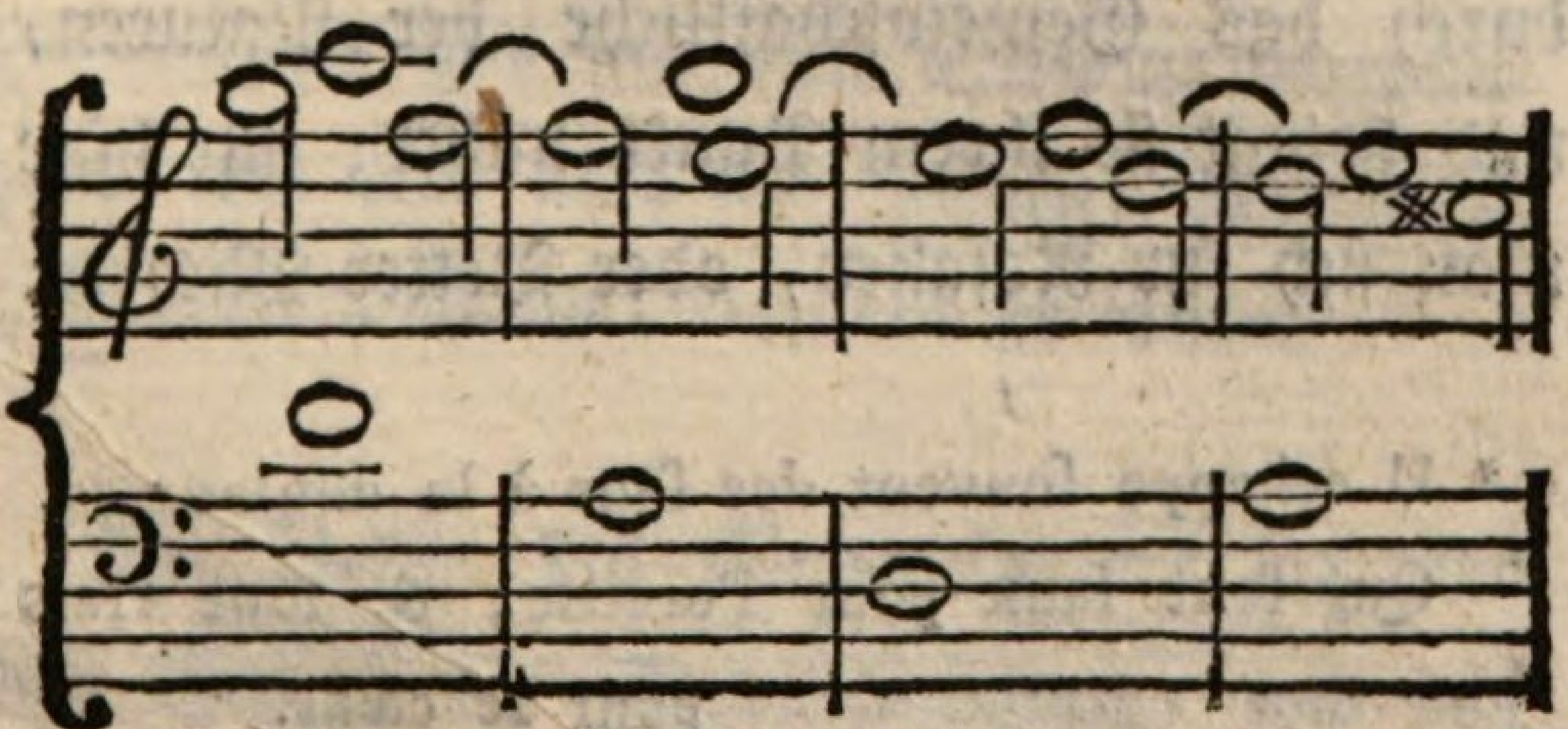
Das Stockato ist geschickt Zorn, und Stolz, (besonders Stolz,) und denn jede erhebende Leidenschaft auszudrücken.

Desto entsprechender der Leidenschaft der Traurigkeit und Liebe, ist die ruhige Aushaltung einer vier viertels Note.

Der Uebergang auf Darmsaiten Instrumenten von einem Ton zum andern, dadurch daß man den ganzen Raum, der zwischen diesen zwey Tönen liegt, mit dem Finger allmählig herabstreift, ist vortrefliches

Mittel, eine Leidenschaft zu kontrastiren, zu erheben, — zu schattieren: nur muß die Tacktbewegung sehr langsam seyn, und die Note entweder Haltnote seyn, oder wenigstens einen ganzen Tackt ausfüllen. Durch nichts kan die Leidenschaft der Traurigkeit, in der gegebenen kleinsten Zeit mehr ausgedrückt werden.

Die Auflösung der Secunde in die Terz, ist kontrastirend; erhöht das Gefühl der Uebereinstimmung, und ist besonders da von guter Wirkung, wo der Gang der Leidenschaft etwas verworren ist.



Eine lange Folge von Consonanzen macht eckelhaft, wie das zu lange dauernde Gefühl der Verhältnisse, und der Konformität.

Dissonanzen sind Salz. * Gewisse Leidenschaften sind ohne sie nicht auszudrücken; aber zu viel Dissonanzen ermüden. Ich kan mir keine Musiik ohne Dissonanzen denken, weil ich mir keine Leidenschaft, wies säuselnde Frühlings Lüftgen denken kan, — keine, im immer gleichen Gang, — keine ohne Kontrast.

Aufsteigende — und um Tonarten aufsteigende Melodie, erhöht jede Empfindung durch das Gemeinschaftliche der Naturen, und bringt sie ihrem Punkt näher; nur hüte man sich für Rosalien, oder Vetter Micheln.

* Il echappe souvent des sons à la douleur
Qui sont faux pour l'oreille, & sont vrais
pour le cœur.
Dorat.

Absteigende hat die gegenseitige Wirkung.

Gang im Einklang ist fähig, die Leidenschaft des Zorns und Stolzes, kurz — jede erhebende, zu verstärken. Theils durch die Macht des vermehrten Schalls, theils durch Congruenz.

Dadurch daß man in die Quinte des ursprünglichen Tons übergeht, (dieß geschicht in jedem Stück) kan man zwey Leidenschaften mit einander verbinden; oder vielmehr man kan in eine andere übergehen.

Noch ein Mittel zur Verstärkung der Leidenschaft ist's mit einer Stimme anzufangen, und eine nach der andern, nach einigen Täckten Pause, einfallen zu lassen.

Die Natur des Eindrucks läßt sich aus dem Gefühl der Vervielfältigung, und des

allmähligen Anwachsens erklären. Im Gluck findet man unerreichbare Beyspiele davon.

Baß kan eben so wohl anfangen als Violine. Er im Adagio; Violine im Allegro.

Im Adagio wird das Gefühl der Traurigkeit ungemein dadurch verstärket; im Allegro das, des Stolzes, und der Erhebung.

Triller und Cadenzen schweigen, wo Leidenschaften sprechen.

Schrecken, (Erregung der Empfindung desselben) ist, ohne Anzeige seiner Quelle, oder ohne Vorbereitung der Handlung, — also ohne Poesie und Pantomime, unerreichbar für die Tonkunst.

Sulzer sagt, wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder

kennbar gemacht werden, da hat die Musik, die Unterstützung der Sprache nöthig.

Schrecken ist Verwirrung, die aus Vergrösserung der Bilder, und ihrer Eindrücke Heftigkeit, entsteht.

Die Musik allein, hat die Macht nicht, diese Bilder zu bezeichnen: der Gegenstand des Schreckens muß sichtbar, oder hörbar seyn.

In einer Pantomime, die ich vor zwey Jahren, für ein kleines Theater von Liebhabern zu setzen, das Vergnügen hatte, drückte ich den Schrecken, so aus. Ich erwählte C Tackt. Die Bewegung desselben war's Allegro. Eine viertels Note wurde beym Aufschlag, abgestossen, auf sie wurden drey viertel pausiert, alles im Einklang. Aber da sah man auch die Wirkung des Schre-

ckens im Manne; und den Gegenstand desselben, im Objeckt.

Schmerz, kan den musikalichen Ausdruck nicht erreichen. Denn, sagt Webb; die Musik ist nicht allein Kunst der Nachahmung, sondern auch Kunst des Eindrucks: das heißt, wenn ich ihn recht verstehe; „wenn auch die Bewegung des Schmerzens erreichbar für die Tonkunst ist, so ist der Eindruck nicht so bestimmt, daß er sogleich die Leidenschaft des Schmerzens erregen sollte.“ Ihre Eindrücke müssen immer angenehm seyn: hier ist mehr geschlossen, als folgen kan. Wenn ihre Eindrücke immer angenehm seyn müssen, so folgt blos, daß es Geschmack wiedrig seyn würde, Schmerz zu erregen, — nicht, daß Schmerz unerreichbar für den musikalischen Ausdruck sey.

Noch einen Grund, dünckt mir, hat Webb übergangen. Jeder Schmerz hat,

wenigstens eine kleine Mischung, körperlicher widriger Empfindung; (Schmerz ist überhaupt hier, zu unbestimmt,) -- und jede körperliche Empfindung ist nicht in der Tonkunst auszudrücken.

Also -- jede Leidenschaft, die eine Mischung des Schmerzens hat, ist unmusikalisch.

Scham ist Schmerz über eigene geistige Unvollkommenheiten.

Neid, Schmerz über die Vollkommenheiten anderer, in einem widrigen Verhältniß auf mich gedacht; Haß, Schmerz über die geistigen Unvollkommenheiten anderer, in Beziehung, auf meine Vollkommenheiten gedacht.

Scham, Neid, Haß, sind also dem musikalischen Ausdruck, unerreichbar.

Der Dichter (sagt Batteux, wenn er von der lyrischen Poesie redet) muß die Empfindungen, der Verwunderung, der Dankbarkeit, der Freude, der Traurigkeit, -- des Hasses ausdrücken.

Batteux denk ich, ist also widerlegt.

Empfindungen, nicht Ideen soll Tonkunst erregen, sie soll nicht malen, sondern rühren, aus dem Grund verwarf ich oben, die Erklärung Avisons.

Diejenigen Stellen der Melodie, sagt Sulzer, wodurch man Töne, und Bewegungen aus der leblosen Natur, genau nachzuahmen sucht, haben keinen Werth.

Webb: „ die Musik hat kein anderes Mittel einen sichtbaren Gegenstand vorzustellen, als das Vermögen, in der Seele, eben die Bewegungen herfür zu bringen, welche

wir natürlicher Weise fühlen würden, wenn dieser Gegenstand gegenwärtig wäre."

Aber, hat sie dieß Vermögen? Hat sie es ausser dem Gesang? — ohne Bestimmung des Gegenstandes in der Pantomime?

Im komischen kan man mahlen; Hiller drückt das Wiehern der Pferde, das Bellen der Hunde, und das Geschrey der Jäger aus. Mit Recht. Dadurch wird das Gefühl des komischen erhöht. Aber, — wie wenig beweisen komische Opern!

Zu sehr übertrieben es Telemann, und Matheson in diesem Stück: der erste wollte durch das Abknippen der Töne auf der Violine, das Annageln am Creutz ausdrücken; der letzte malt so gar einen Regenbogen in der Partitur.

Vivaldi komponierte Jahrszeiten.

(Hieher gehören auch die Nachahmungen des Flageolets, der Waldhörner, Sackpfeifen, u. s. f. auf der Violine; und der Zitter auf dem Clavier, die Fleischer gebraucht, und --- verwirft.)

Wenn der Setzer in der Singmusik eine Figur auszudrücken sich bemüht, d. h. wenn er sich mehr an ein Vergleichungsbild, als an den ganzen Ausdruck überhaupt bindet, mehr an Wort, als an die, durch ihre Verbindung ausgedrückte Empfindung, so mahlt er, und wird geschmacklos.

Jede mit dem Wort, Erhöhung, oder Auffahrt, oder Aufsteigen, aufsteigende und blos dadurch characterisierte Melodie --- ist Mahlerey.

Aber im Ganzen kan der Setzer, den Affeckt zu erreichen suchen, der mit den besondern Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat. Wenn das Bild im Gesang bestimmt ist, oder wenn es in der Pantomime kan sichtbar gemacht werden, so kan der Setzer, die Empfindung, die schon bestimmt ist, durch die Begleitung verstärken oder schwächen. Oder er kan eben die Empfindung in mir zu erregen suchen, die das Bild, durch seine Natur in mir erweckt; wenn anders, die Nachahmung, mit dem Urbild, gleiche Natur der Bewegung und des Eindrucks haben kan. So läßt Hiller, während des Sturms, eine wilde, rauschende Sinfonie spielen, um bey den Zuhörern dieselbe Empfindung zu erregen, die Sturm erregt; das heißt: nicht um die Idee, sondern die Empfindung des Sturms zu erregen. Brausen ist das gemeinschaftliche beyder Naturen.

Aus drey unterschiedlichen Gesichtpunkten, denk ich mir den Setzer. Er setzt entweder für die Kirche, oder Kammer, oder Theater.

Dadurch entstehen drey Stile, die sich durch Adel, Pracht und Wahrheit, unterscheiden.

Jede Oper, und jede Kammermusik, wird durch Sinfonie eröfnet. Sinfonie kan in keiner Rücksicht, unter keinem Schein, in der Kirche gerechtfertiget werden. So wenig beym Ausgang, als Anfang. Sie hemmt immer die GOtt schuldige Ehrfurcht, und der Andacht Stille.

Der Italiäner sagt, die Sinfonie diene nur blos, den Zuhörer ruhig, und aufmerksam zu machen.

Hier schränkt er seinen Gesichtspunkt zu sehr, auf Opern Sinfonien, ein.

Der Ausdruck, aufmerksam, ist nicht gehörig genug bestimmt.

Nicht genug, daß man den Zuhörer auf das Aufziehen des Vorhangs, aufmerksam mache, — man mache ihn aufmerksam, auf den Inhalt des Stücks; man bereite ihn, zur kommenden Handlung vor: — man suche ihn, schon vorher in die Empfindung zu setzen, die der folgenden Handlung gemäß ist.

Der Mann, der den Franzosen, * ein Aergerniß, und eine Thorheit ist, so wie er Deutschlands Stolz seyn muß; — Gluck, versteht diese Kunst meisterlich.

* Freylich mußte dem flatternden Gallier, das männliche, tiefe, und drangvolle, gluckſche Produckt, zu wunderlich, und zu hoch seyn!

Wie er, und Hiller, und Jomelli, suche man den Zuhörer so vorzubereiten, daß er mit der ersten handelnden Person, schon in einerley Stimmung, und Gefühlslage sey.

Man sollte deßwegen Opernsinfonien, nie ausser ihrer Verbindung, nie in der Kammer spielen, weil sie ohne ihre Beziehung, ihren Werth verlieren.

Dieß war der Grund, zu den schiefen Urtheilen, über Jomellische Sinfonien.

Jede Opernsinfonie muß Handlung ankündigen, zum Eindruck der Leidenschaft vorbereiten, und Ton aus dem Drama entlehnen.

Die Sinfonie, die Agrikola, zur Semiramis setzte, ist meisterhafte Vorbereitung.

Aber,

Aber, da wir die Chöre * der Alten nimmer haben, so ist auch Sinfonie, (in Rücksicht, auf Drama überhaupt) bestimmt, zwischen den Akten, den Uebergang der letzten Scene, zur nächstfolgenden, begreiflich zu machen, d. h. sie soll den Uebergang von einer Empfindung zur andern, deutlicher bestimmen.

Man hat schon tausendmal geklagt, daß die Lücken, zwischen Akten, überhaupt, bey jeder dramatischen Vorstellung, nicht natürlich, nicht entsprechend genug ausgefüllt würden.

Ouvertüre einer Oper, soll im Ganzen, zu jeder folgenden, besonders herfürstechenden

* Unser liebenswürdige, nie vergeßliche Cronegk, wagte es, die Chöre in Olint und Sophronien wieder einzuführen, wie ihr alle wißt, oder auch — nicht wißt.

Leidenschaft vorbereiten. In einer Anfangs Sinfonie sind also alle, eigentlich musikalische Instrumente zu gebrauchen.

Die Bestimmung einer Kammermusiks Sinfonie ist eingeschränkter. Sie ist die Erweckung des Gefühls der Erhabenheit, der Grösse und Pracht.

Aber auch mannigfaltige Leidenschaften, werden in einer Kammermusik vorkommen; mannigfaltige Instrumente werden im Concert schimmern. Sie hat also auch gleiche Ansprache an jedes Instrument.

Kirchenmusik.

Wir haben keine, sagt ein mir verehrungswürdiger Fürst. Wir haben keine; (wenigstens moderne,) unterschreib ich; und so lange wir keine gute haben, ist's Pflicht, keine zu haben.

Das Mahlen, — d. h. die Erregung und Unterhaltung der Einbildungskraft, ist eine von den Hauptquellen, des Verfalls, guter Kirchenmusik.

Man vergaß über das Bild, den Eindruck, den es aufs Herz machen sollte.

Der Kirchenkomponist ist so sehr vom Theaterkomponisten unterschieden, als Simplicität von Fülle, Ruhe von Anstrengung, Schönheit von Erhabenheit.

Einfachheit ist der herrschende Grundsatz der Kirchenmusik.

Erfindung, Mannigfaltigkeit, Gang durch alle Schattirungen, Reichthum, gefälliger Reitz, sind Vorzüge des Theater Satzes, und — Fehler der Kirchenmusik.

Lebhafte, gar zu feurige Einbildungskraft, Kühnheit der Gedanken, öftere Verwechslung des Zeitmaasses, sind Requisite des Theaters, und der Kirche, Fehler.

Grosse, durchsichtige Fülle der Harmonie, und einfacher ungekünstelter Gesang, (wie ganz Herzens Gesang, ohne Verfälschung) — Kinder eines richtigen Gefühls, und Geschmacks, — sind zugleich Tugenden der Kirchenmusik.

Haß war durch sein Feuer, mehr melodisch, als harmonisch — also nicht Kirchensetzer. Aber der sanfte Graun, und der wahre Händel, und der Nierenprüfer, Pergolese, waren's; — sind's noch; — werden's seyn.

Ist's besonders feyerlicher, interessanter Kirchentag für den Christen, denn ist Harmonie der Melodie untergeordnet. Die Seele schwingt sich mit der Melodie gleichsam aus ihrer Sphäre.

Der Spieler muß strenger als sonst (freylich sollte er immer) das Ritornell, simpel, ohne alle Verziehrung, ohne die geringste Zugabe und Wegnahme, mit der genausten Beobachtung des Forte und Piano, spielen.

Die Absicht der Kirchenmusik ist, lebhafte Empfindungen in dem Zuhörer zu erregen, und ihn mit heilsamen Leidenschaften zu erfüllen. Alles muß dem Endzweck der Erbauung unterordnet, — alles groß, stark, und interessant seyn.

Die gewöhnlichste Tacktbewegung ist, das Moderato; ruhiger Gang der Empfindung.

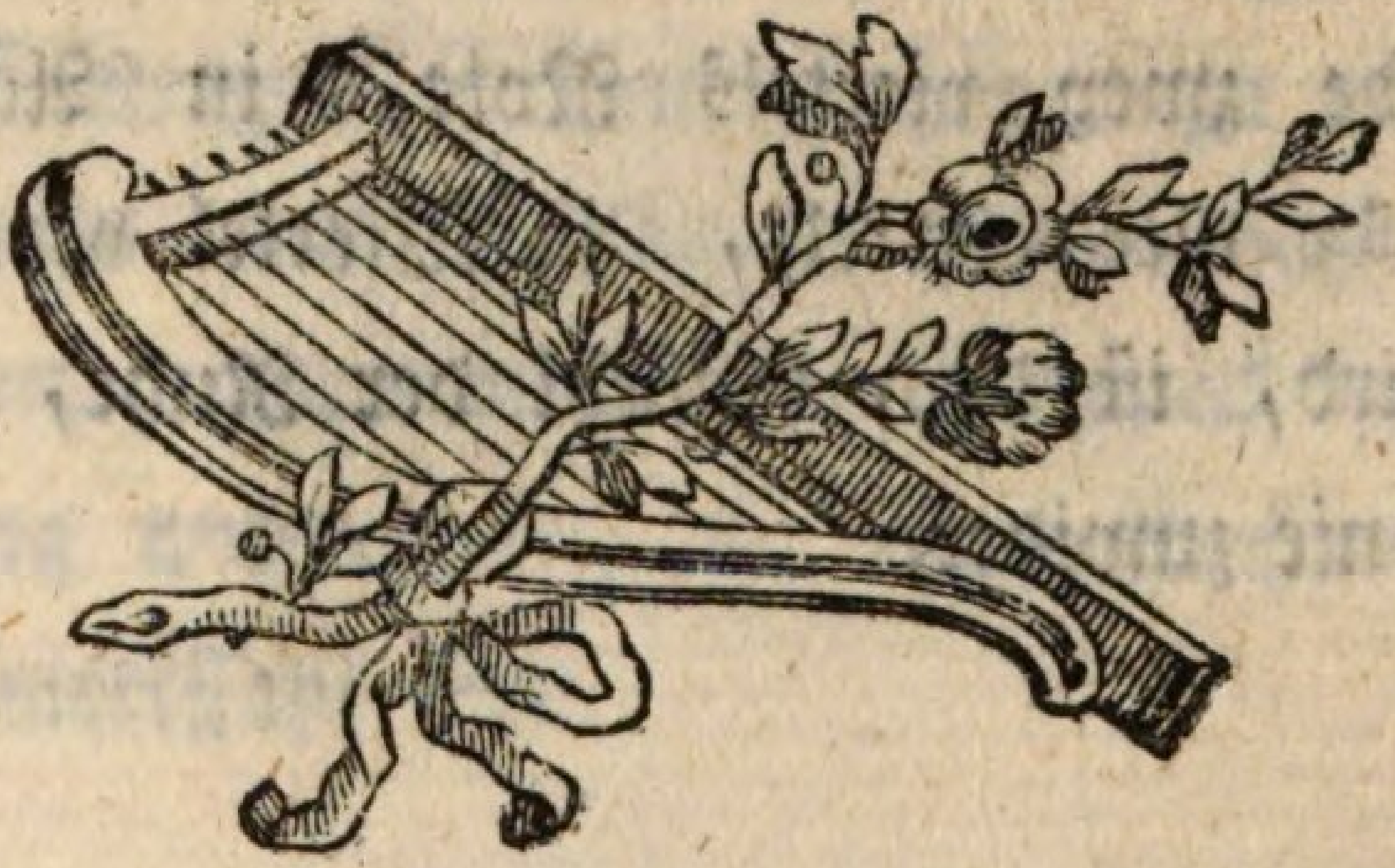
Auch auf die Wahl der Instrumente muß Rücksicht genommen werden.

Die Bässe müssen höchst einfach, und stark besetzt seyn.

Das gewöhnliche Haken derselben, wo eine jede zwey viertels Note, in Achtel, oder jede vier viertels, in Viertel verwandelt wird, ist dem Gefühl der Ruhe, und Harmonie zuwider.

Ich empfehle überhaupt, Setzer und Spieler, mehr zusammenkettung der Noten, durch Ziehung ⌒, als abgestossenen Vortrag derselben.

Unser Modegeschmack, an komischen Opern, welchen Einfluß kan er, auf Kirchenmusik haben? -- oder wenn ihr lieber wollt: wie nachtheilig muß der Einfluß seyn, den, der Nationalgeschmack am Burlesken, auf den getheiltern, am epischen, — haben kan!



Oper.

(Gesammlet, was ich in Batteux, Scheibe Sulzer, Algarotti, Reichardt, und der Bibliothek, für mich fand, und selbst hinzu gedacht.)

Der Mann, der keine Musik in sich hat, der nicht von der Eintracht lieblicher Töne gerühret wird, ist zu Verrätherey, Tücken und Räubereyen aufgelegt; die Bewegungen seines Gemüths sind träge, wie die Nacht, und seine Triebe schwarz, wie der Erebus. Man traue keinem solchen Manne!

Shakespear,
im Kaufmann von Venedig.

Erfindung der Oper setzte Gefühl der Verwandtschaft ihrer Bestandkünste voraus. Man verband Poesie, Tonkunst, Malerey, Tanzkunst, daraus entstand diese grosse mannigfaltige Einheit; — Oper.

Wenn schon jede, dieser Künste den stärksten Einfluß aufs Herz hat, welch vollkommen sinnliches Vergnügen muß ihre Vereinigung gewähren!

Oper war also, eine, dem Menschen würdige Erfindung; * oder sie floß vielmehr, aus der gemeinschaftlichen Natur, dieser, von selbst einander entgegen wallenden Künste.

* „Als die Spanier in Italien Fuß faßten, „und ihre Lust an Trauerspielen mit brachten, so erfanden die Virtuosen, um dem „Geschmack des tragischen Spaniers, und

Oper ist also ganz allein den Empfindungen gewidmet; wie schon jeder besondere Bestandtheil derselben an sich.

Oper sagt Batteux ist eine Epopee, mit aller ihrer Pracht, und Wunderbaren, aufs Theater gebracht. (Mehr ein täuschender Gedanke, als eine wahre, und bestimmte Erklährung.)

Alles ist wunderbar in der Oper. Die Musik macht das Wunderbare reitzend, und erhält eben dadurch für sich, — Wahrscheinlichkeit.

„des Gesangreichen Italiäners, ein gleiches „Genüge zu leisten, das reitzende Ungeheuer, „die Oper." Ist das strengste Wahrheit? — und wenn sie's ist, ist hier ausschliessungsweise die Quelle der Opern zu suchen? Immer immer einmal hätte dieß Ungeheuer entstehen müssen; — denn der Bestandkünste Verwandtschaft, ist zu fühlbar. Wozu also Emigration?

Opern Inhalt ist entweder aus der Mythologie, oder alten römischen oder griechischen Geschichte genommen. Man bestimmte sich zuerst für Götterlehre. Sie gab die vortreflichen Argumente zu einer Daphne, Euridice, Ariadne her. Alles ist über Natur; daher urplötzliche Verwandlungen, (Maschinen) -- aber nicht unwahrscheinlich für die Empfindung; das heißt, jeder angenehme Eindruck von Seiten der Kunst, und des sinnlichen Wohlgefallens, hält dem Gefühl des Betrugs das Gleichgewicht; und --- sagt Batteux, wenn das wechselseitige Verhältniß der Götter zu den Menschen, nach der Mythologie, nun einmal eingestanden ist, so ist Oper nicht ungeheurer, als Epopee.

Schwierigkeiten, und mehr Schwierigkeiten, als historische Argumente, --- und auch engere Gränzen, wird nun freylich Mythologie, durch die vielen Erscheinungen setzen.

Haupthandlung ist eben deßwegen nicht herfürstechend genug, und dem Auge muß mehr unterordnet seyn, als oft ohne Nachtheil der andern Künste geschehen kan.

Indessen rechtfertigt Mythologie den Gesang. Götter reden nicht wie Menschen; Götter singen. Weil Gesang der höchste Begriff ist, den wir kennen, Empfindung auszudrücken.

Auf der andern Seite haben historische Argumente viel voraus. Sie legen dem Dichter nicht die Fesseln an; sie zerstreuen nicht zu sehr durchs Maschinenwerk, aber sie sind deßwegen auch oft, bloß und nackt; — sie können mehr Einheit haben; aber unnatürlich einem Helden ist der Gesang.

Apollo kan singen; — aber Cato — aber Cäsar? Sie würden durch den Gesang das männliche ihres Characters verliehren.

Jeder Triller würde des Helden Entweihung seyn.

Zwar haben wir einen Aenäas, Dido, Achilles, und eine Iphigenia, die während ihrer Vorstellung, nie kalte Kritick, über das wahrscheinliche des Gesangs werden verstattet haben.

Der Franzoß, wählt nach dem Ton seines Characters, Opern Argumente aus der Mythologie. Er liebt Zaubereyen oft mehr, als Natur. Der Italiäner, indem er Natur mehr zu seiner Führerin zu machen scheint, erklährt sich für historische Opern. *

* Herr de la Lande sagt von den italiänischen Opern, (Voyage d'un François. Tom. VI.) Es ist beynahe gar keine Maschinerey in den italiänischen Opern. Sie haben keine solche Menge reicher und prächtiger Kleidungen als zu Paris. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit der Schauspieler ist geringer, der Chöre sind

Wenn also historische Opern wahrscheinlicher sind; so sind mythologische der Pracht günstiger.

Selbst das Wunderbare kan einen Schein des Wahrscheinlichen erhalten, in dem man es nothwendig aus der Handlung fliessen läßt.

Kein geringer Fehler der Oper ists, wenn das Wunderbare übel angebracht wird.

Gesang, (oder Sprache mit Tonkunst verbunden, Sprache die durch Tonkunst feyerlicher und empfindbarer gemacht wird,) Malerey (Maschinen,) und Pantomime, sind also die Bestandtheile, des lyrischen Schauspiels.

Gesang

nicht so viel, und sind weniger gearbeitet, die Vereinigung des Gesangs, und der Tänzer wird vernachläßigt.
Urtheilt selbst von der Gültigkeit dieses Tadels.

Gesang bestimmt die innere Erhabenheit des Helden, und das insinuande des Ausdrucks; Maschine zeigt die Grösse des Helden an, durch Grösse der Wirkung: Malerey macht die Region sinnlich schöner; und Pantomime ist da, jeder Empfindung durch Theilnahme des Körpers mehr Energie zu geben.

Sprache. * (Poesie.)

Weil die musikalische Nachahmung der Leidenschaften ohne Poesie schwankend ist,

* Reichardt gab mir zu einem Gedanken Anlaß, der sehr verherrlichend für die Tonkunst ist.

Wenn ich eine geschehene Sache erzähle, so kan ich, (wenn sie mich intereßierte) zwar meine damalige Empfindung, meinen Gemüthszustand beschreiben, aber durch die Sprache allein bin ich nicht im Stand, ihn für den andern so ganz empfindbar zu machen, ich kan den andern nicht völlig in mei-

d. h. weil erst Poesie, jede Leidenschaft deutlich bestimmen kan, so muß sich der Setzer, dem Dichter unterwerfen, wie Lulli dem Quinault, — Vinci dem Metastasio, Gluck demselben, — und Schweitzer, Wielanden.

Nicht Handlung, nicht blosse Begriffe, nicht Schilderungen schicken sich für den musikalischen Ausdruck; auf Empfindung ist er gerichtet, und der Dichter muß Empfindung

ne damalige Situation setzen, noch mehr, ich selbst, kan die völlige Stärke meiner gehabten Empfindung, nicht wieder empfinden. Verwandelt Sprache in Gesang, so wird die Poesie die Sache bezeichnen, und die Instrumentalbegleitung wird mich in die Empfindung setzen: d. h. sie wird die Handlung mit der Empfindung wieder neu machen. Der Dichter läßt seiner Röse, sagen; „und „haschte mich, und küßte mich.“ Der Setzer wird fühlen lassen, wie gerne sie sich hat haschen lassen, und wie lieb es ihr war, geküßt zu werden.

zu seinem Hauptgegenstand machen, weil sein erstes Augenmerk, auf den erreichbar-musikalischen Ausdruck gerichtet seyn muß. Empfindung setzt erst das Herz in Bewegung, und läßt uns Antheil an der Situation der handelnden Personen nehmen.

Unmusikalische Worte, — Worte die eben deßwegen nicht in der Musik auszudrücken sind, weil sie keine Empfindung enthalten, sind Fehler des Dichters, und Flecken einer Oper, — die uns, zu ihrem Nachtheil, vielleicht während der Handlung, kalten Reflexionen aussetzen.

Gesang ist ein Gemälde des menschlichen Herzens sagt Batteux, — und setzt folgende Characktere fest.

Der Ausdruck sey deutlich; d. h. errege bestimmte Empfindung.

Richtig; --- nicht zweydeutig.

Lebhaft; --- nach der Stärke seines Eindrucks.

Leicht und ungezwungen; und neu.

Poesie bestimmt. Musik * macht fühlbarer --- leidenschaftlicher.

Aber nicht, eine schon bestimmte Empfindung allein, soll die Tonkunst schattiren, ---

* Niemand hat das Verhältniß der Instrumente, zur menschlichen Stimme, besser auszumessen gewußt, als Gluck, und Schmittbauer, Wie klug weiß der erste eine Harfe in der Oper anzuwenden, und wie wahr gebraucht der letzte die reformirte Trompete, so gar, im --- stabat mater! aber Gluck und Schmittbauer --- Harmonika! --- Ach Harmonika, --- dieß aller süsseste, --- unausstehlich süsse Instrument, --- wenn ihr es einmal das Liedgen der Grazien begleiten liesset!

aufblicken, -- im Moment ihrer Dauer: sie soll auch noch, wie schon gesagt, den Uebergang von einer zur andern, begreiflich machen.

Obgleich Sprache das Bewußtseyn, der Ursache dieser Uebergänge bestimmt.

Wenn die Musik alle Empfindungen, die der Poet entwickelt hat, ausdrücken, empfindbar machen will, so bedient sie sich dreyer Mittel dazu. 1. Blosser singenden Rede. (Recitativ.) 2. Deklamation, (begleitetes, verbundenes Recitativ.) 3. Arie, oder periodischen Gesangs.

Das einfache Recitativ, ist natürliches, geschwindes singendes Gespräch; alles was lang, und schleppend machen würde, gehöret nicht hieher. So müssen auch Läufe, Haltungen, und Instrumentalbegleitungen fehlen. Es muß Deutlichkeit und Nachdruck mit dem

Gespräch gemein haben. Die Leidenschaft wird blos genennt, nicht zergliedert, nicht pathetisch gemacht. Abwechselnde, oder heftige Leidenschaften schicken sich also nicht fürs einfache Recitativ.

Der vier viertel Tackt ist der beste zum recitiren; weil er der natürlichste Gang ist. Man wählt der Deutlichkeit wegen vorzüglich Mitteltöne. Sieben bis acht Töne sind zum recitiren genug, sagt Scheibe; vielleicht weil sich durch mehrere die Recitation zu sehr von der Aehnlichkeit, die sie mit der Rede behalten muß, entfernen würde.

Ist das Recitativ sehr lang, oder weitläufig; soll ich mehr empfinden, als ich bey der blossen Recitation einer Leidenschaft empfinden würde; — soll die ganze Leidenschaft ausgefüllt werden, kontrastiert sie stark, soll sie intereßiren, noch mehr, — begegnen sich

zwey entgegen gesetzte, so wird es von den Instrumenten begleitet. *

Alle Einschnitte der Rede, Komma, Semikolon, Kolon, Punkt, Frag- oder Zweifelszeichen, Verwunderung und Ausrufungsfigur, Einschiebsel, das vor sich, — die Unterbrechung, müssen deutlich ausgedrückt werden.

Ists Einschränkung auf eine einzige Empfindung, ists einfacher Ausdruck derselben, so wird Arie erwählt.

* Rinaldo di Capua wird zu Rom für den Erfinder der begleiteten Recitativen gehalten; — allein Burney fand schon in einem Oratorium des Alessandro Scarlatti, begleitete Recitative.

Ausrufung — für Arie; Unentschlüßigkeit für's begleitete Recitativ. *

Eine Arie, soll dem Zuhörer alle Nüanzen der Empfindung des Helden ausdrücken, und ihn selbst in die Situation setzen.

Geht man von einer Leidenschaft zu ihrer entgegen gesetzten über, so löst, das begleitete Recitativ die Arie ab. Ferner, wenn in einem Recitativ etwas vorkommt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, so verwandelt sich das Recitativ ins Arioso, das heißt, in eine höchst einfache Arie; deren Vortrag höchst simpel, und gezogen seyn muß.

* Es hat jemand das Recitativ, mit einem herhumflatternden Vogel verglichen. Die Arie hätte er im Gegensatz mit einem Vogel im Kefigt vergleichen müssen. — Allerliebst wär ja das!

Eine zu heftige und unruhige Leidenschaft schickt sich nicht zu Arie, weil die Einheit der Empfindung, die der Bestandtheil der Arie ist, in diesem Fall nicht wohl könnte beybehalten werden.

Die Arie besteht aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen. Der erste enthält die allgemeine Aeusserung der Empfindung, der andere eine besondere Anwendung derselben: — oder, der erste, drückt das besondere der Empfindung aus; der andere das allgemeine derselben.

Am vollkommensten ist die Arie, wenn der erste Theil mit dem zweyten, einen Gegensatz ausmacht.

In Ansehung der Form der Arie, haben die Italiäner folgenden Gebrauch eingeführt.

„Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, in welchem, der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird. Hierauf tritt die Singstimme ein, und singt den ersten Theil der Arie, ohne grosse Ausdehnung ganz ab; wiederholt hernach die Sätze, und zergliedert sie; alsdenn ruht die Stimme etliche Tackte lang. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdrucks wiederholt werden. Hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornemlich bey den Wesentlichsten der Empfindung auf; als denn schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen, und schliessen endlich den ersten Theil der Arie.

Der andere Theil wird ohne vieles Wiederholen und Zergliedern abgesungen. Wenn

der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornell; hernach wird der erste Theil der Arie noch einmal wiederholt.

Sehr gut! sagt der Mann, auf den ich fusse; der Sänger bekommt dadurch Luft zu athmen, und zu ruhen;* der Zuhörer wird zum nachfolgenden Eindruck immer vorbereitet, ja die Leidenschaft selbst kan mannigfaltiger dadurch schattiert werden.

Ob man nichts auszusetzen hat, an der Wiederholung des ersten Theils?

Wahr ists, bey einer zweyten Wiederholung ist jeder musikalische Eindruck geniesbarer. Die Schönheiten sind gar zu vorüber-

* In diesem Stück fand das eckle Ohr des Schwetzingers, Flecken an einer Oper, — die billig über allen Tadel erhoben seyn sollte.

rauschend, als daß sie, bey einem unwiederholten Vortrag ganz gefaßt, und empfunden werden sollten.

Aber nur die Art der herrschenden, und der, ihr entgegen gesetzten Leidenschaft, bestimmt den Gebrauch der Wiederholung.

Nicht jeder Gang, jeder Leidenschaft, und Empfindung, rechtfertigt das da Capo. Wenn z. B. eine herrschende Leidenschaft, (ohne daß der zweyte Theil, eine ihr entgegen gesetzte behandle,) am Ende ihr höchstes Feuer erlangt hat, so ist es unnatürlich, daß sie ganz abgekühlt, wieder von forne anfangen sollte. Nicht also für jede Arie schickt sich das da Capo.

Wenn die Leidenschaft im zweyten Theil gestillt ist, oder er sich mit einer Betrachtung, Frage — Ausrufung endigt, so führt er den Setzer wie den Sänger, natürlich auf den

ersten Theil der Arie wieder zurück. In folgendem Schluß:

e se ben non ai capito,
or lo torno a replicar.

Auch Artaxerxes kan, wenn er zum Tod verdammen soll, noch einmal ausrufen:

Del respirar lasciatemi,
Qualche momento in pace!
Capace di risolvere
La mi ragion, non, e.

Wie vortreflich läßt Graun auf die Frage:

Wer wird alsdenn, mein Schutzgott seyn?

(Mit der ohnmöglich geschlossen werden konnte,) in der Wiederholung des ersten Theils, sogleich die Antwort darauf hören:

Du Held auf den die Köcher.

Aber, daß heftige Leidenschaften wieder zurück kehren sollten, um ihren Gang mit allen Bestimmungen noch einmal durch zu gehen, — ist höchst unwahrscheinlich.

Das Ritornell muß das Thema * der Arie vortragen. Das Thema wird nach der herfürstechendsten Empfindung des Gesangs, oder, dem bizarrsten Zug derselben geformt.

Doch da, wo die Leidenschaft stark ist, fängt die Singstimme ohne Ritornell an, weil diese kalte Vorbereitung alsdenn zu unnatürlich seyn würde.

„O Numi, consiglio in tanto periglio.“

* Wenn in einer Arie Empfindungen vorkommen, die einander entgegen gesetzt sind, so behält die Arie selbst, die Einheit und Simplicität des Thema, nicht bey.

Hier ist wirklich der Ausruf zu Gefühlvoll, zu preßhaft, als daß das Herz nicht so gleich heraus platzen sollte. Das Ritornell wird hier unnatürlich.

Die vortrefliche Jomellische Arie

„ah! che nel dirti addio!“

gewinnt ohne Ritornell sehr viel am Pathetischen, am Drangvollen.

Das Duo ist das vorzüglichste Mittel der Oper, stummes Spiel (d. h. Aktion) mit dem musikalischen Ausdruck zu verbinden, und dabey die Leidenschaft in alle Schatten des Kontrasts zu setzen. Duo ist interessant, — pathetisch. Aber der Komponist zeige nie seine Stärke im Contrapunkt zum Nachtheil der Harmonie. Mannigfaltigkeit ist das erste Requisit des Duets; Faßlichkeit das zweyte.

Das Duet hat also zwey Empfindungen, zweyer handelnden Personen zum Gegenstand, — und schon müssen die Empfindungen auf einen hohen Grad gestiegen seyn. Wo nicht so ist es unnatürlich, daß zwey Personen, theils wechselsweise, theils zugleich, sich ihrer Empfindungen entäussern sollten.

Das Duet sagt Sulzer, muß keine zusammen hangende Sätze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden, in unvollständigen Sätzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen enthalten.

Zärtliche, klagende Leidenschaften schicken sich fürs Duet.

Man beobachte vorzüglich das Verhältniß der Charaktere. Hiller läßt Micheln, und

den

den König ein Duet singen. * Das ist incostum; wenigstens nur im komischen zu entschuldigen. Die Beziehung beyder Personen auf einander, sey nicht so abstechend, und kompresser.

Mehrstimmig-figurirte Gesänge, — Chöre, sind da nothwendig, wo die Handlung, das ganze Volk intereßieren kan — und muß; wo Entäuss'rung der gemeinschaftlichen Volks Empfindung, wahrscheinlich ist; wo der Gegenstand seiner Natur nach, auf alle gleichen Eindruck machen muß.

Daraus entstehet in der Oper — freudiger Zuruf des Volks; und Ehrfurchtsvolle Anbetung — in Oratorien.

* In Zemire und Azor, vom Gretry gesetzt, singt die Tochter eines grossen persischen Kaufmanns, mit dem Sclaven ihres Vaters, einige Duetts.

Nur die Grösse, Feyerlichkeit, und das Interesse der Handlung, — nur der plötzliche Ausbruch der Helden Freude selbst, erklährt diese Wirkung aufs Volk.

Jede vervielfältigte Empfindung, wirkt endlich, durch ihre Natur, allgemein.

Der Chöre Text sey einfach, leicht und licht, kurz, und harmonisch.

Die natürlichste Stellung der Chöre geschiehet am Ende: weil da, durch Eindruck der geendigten Handlung, die Entäussrung der allgemeinen, all empfundenen Empfindung, am natürlichsten und wahrscheinlichsten wird.

Was könnte, vergieb Vater Metastasio! was könnte gleich bey dem Anfang einer Handlung, den so starken Eindruck, auf aller

Gesinnungen und Empfindungen, — natürlich machen — rechtfertigen?

Aeussere, entsprechende Bewegung.

Die Geberden sind in der Kunst mehr gebunden, als in der Natur; in dieser haben sie keinen andern Grund und Quelle, als Naturtrieb; d. h. in der Natur, sind sie — Natur: und in der Kunst blos Nachahmung.

Da ist jede Geberde, durch die Bewegung und Dauer des Tackts, durch Melodie und Harmonie, eingeschränkt.

Wenn also der Ausdruck der Leidenschaften in der Musik abgemessen, der durch die Aktion, ungebunden und frey seyn muß, wie selten wird da, guter Gesang mit der Aktion, und mit dem Gesang, gute Aktion bestehen können!

Die eine verlangt genaue Aufmerksamkeit, der andere — Feuer.

Ferner — der musikalische Ausdruck, hält sich bey einem Wort, einer Idee länger auf, und drückt sie durch viel Töne aus; hingegen kan es nur eine einzige Geberde dabey geben, und diese hängt mehr vom Zusammenhang und der Zusammenpressung der Vorstellungen ab, als von einer einzelnen. — Und bey welchem, von den vielen Tönen, ist denn die Geberde anzubringen?

Zweyerley Unschicklichkeit muß daraus entstehen.

Man wiederholt entweder dieselbe Geberde zu oft; oder man macht sie ein für allemal, und singt das übrige ohne Bewegung.

Grösse der Aktion, wird durch die Grösse und Wirkung der Leidenschaft bestimmt.

Es kan gewisse sinnliche Geberden geben, die, ob sie gleich an sich wahr sind, dennoch alle Täuschung hindern müßten, weil sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich allein, zu sehr lenken, und dadurch das Gefühl des Betrugs erregen würden.

Man darf einen Sterbenden nicht röcheln, nicht kämpfen, sich nicht krümmen lassen. (Auch aus dem Grunde des Geschmacks nicht, wenn auch weiter nichts dabey zu wagen wäre.)

Man lasse keine Person zu lange stumm auf dem Theater.

Die Aktion der Stummen ist (während daß die andern reden) äusserst schwer.

Mangel an hinlänglich=geschickter Aktion, würde uns fühlen lassen, daß die schweigende Personen zu wenig Antheil, an der Situation und Handlung der Redenden nähmen; — er würde also Illusion schwächen.

Nur durchs Interesse kan der Zuschauer, in dem glücklichen Irrthum erhalten werden, — Kunst für Natur zu halten; wie will aber der Zuschauer interessirt werden, wenn der, in die Handlung verflochtene Held — kalt bleibt?

Aus dem Grunde, sind lange Ritornelle unnatürlich.

Quintessenz der Regeln.

Der Sänger verstärke mit jedem Forte, die Bewegung, und ändre sie mit jedem Piano ab. Er fasse sich den Hauptzug der Empfindung des Stücks, und verspare auf ihn die Fülle der Bewegung.

Die Natur der Leidenschaft bestimmt die Geschwind- und Heftigkeit der Bewegung, mehr, — als die Geschwindigkeit des Tacktgangs.

Je heftiger eine Leidenschaft ist, desto stärker, und allgemeiner sey Aktion; — je ruhiger sie ist, — desto gemilderter, und auf Körpers Glieder eingeschränkter, die Bewegung.

Nur der heftigste Grad, beyder entgegengesetzter Leidenschaften, der Entzückung und der Wuth, kan des ganzen Körpers Bewegung rechtfertigen.

Jede Bewegung sey würdig, wahr, abgeändert, und überredend.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Junker, Carl Ludwig

Portefeuille für Musikliebhaber Charakteristik von 20 Componisten; und Abhandlung über die Tonkunst

Leipzig ; [Bern] 1792

Mus.th. 2642
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599234-6
VD18 11530170